



Universidade Técnica de Lisboa

Faculdade de Motricidade Humana



## **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva: Estudo de Caso “Dançando com a Diferença”.**

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em  
Performance Artística – Dança.

**Orientadora:** Professora Doutora Ana Maria Macara de Oliveira

**Juri:**

Professora Doutora Ana Maria Macara de Oliveira

**Vogais:**

Professora Doutora Ana Paula Paiva Barata de Almeida Batalha

Professora Doutora Lucília Maria de Oliveira Rodrigues da Costa Valente

**Valéria de Assumpção Silva**

Lisboa, Portugal

2010.

**Valéria de Assumpção Silva**

**DISCURSOS DO PROCESSO DE EXCLUSÃO E  
INCLUSÃO NA DANÇA INCLUSIVA: Estudo de caso  
“Dançando com a Diferença”.**

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em  
Performance Artística - Dança

**Banca Examinadora:**

Doutora Ana Maria Macara de Oliveira (Orientadora)  
Professora Associada da Faculdade de Motricidade Humana.

Doutora Ana Paula Paiva Barata de Almeida Batalha (Vogais)  
Professora Catedrática da Faculdade de Motricidade Humana.

Doutora Lucília Maria de Oliveira Rodrigues da Costa Valente (Vogais)  
Professora Associada da Universidade de Évora.

Portugal, Lisboa

2010.

## **DEDICATÓRIA**

Ao meu pai Antonio Rodrigues da Silva que sempre proporcionou condições para alcançar os meus objectivos académicos e pessoais. Ao meu irmão, Vinicius de Assumpção Silva, pelo seu carinho e compreensão. E, em memória da minha mãe com todo o meu amor.

Dedico-lhes a materialização desta conquista.

## **Agradecimentos:**

Agradeço a Deus por todos os encontros e possibilidades que foram trilhados ao longo deste estudo.

À professora Ana Maria Macara de Oliveira, a pessoa certa, no lugar certo e na hora certa, por sua dedicação e contribuição valiosa ao longo desta pesquisa.

A professora Maria Luisa da Silva Galvez Roubaud pelas primeiras orientações prestadas em Portugal.

E, a todos os professores do V Mestrado em Performance Artística – Dança pelas relevantes contribuições ao longo do 1º ano do curso e, principalmente pelo constante aprendizado da Cultura Portuguesa.

Ao prezado Henrique Amoedo, um profissional dedicado a área da Dança Inclusiva e que proporcionou as melhores condições para a realização desta investigação.

Aos integrantes e profissionais do Grupo Dançando com a Diferença pela participação inestimável nesta pesquisa.

A Cristina Naciff, pela interlocução académica e profissional sobretudo pela amizade compartilhada em todos esses anos de convivência. Sem esquecer das minhas amigas de caminhada, Cláudia Riess, Patrícia Riess, Ana Patrícia, Cláudia Piffer, Katia Xavier, Rosemary Barbeito, Sandra Ribeiro, Sandra Guerreiro, Teresinha Lamego e Sonia Nunes que sempre incentivaram os meus estudos.

Ao Nuno, meu companheiro e personagem irradiante nessa jornada em Portugal agradeço-o pelo incentivo e cumplicidade demonstrados ao longo deste estudo.

A todos os companheiros do V Mestrado em Dança pela convivência multicultural.

A minha nova e querida amiga Kieri Madelaine pelo seu carinho e apoio estabelecidos neste período de convivência em Portugal.

Lisboa, 18 de Junho de 2010.

Autora: Valéria de Assumpção Silva. Título: Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva. Dissertação de Mestrado in Performance Artística – Dança. Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa – Portugal. Orientadora: Ana Macara de Oliveira.

## RESUMO

**Palavras – chaves:** dança, deficiência, exclusão social, inclusão social e culturas de inclusão.

O presente trabalho investiga os discursos do processo de exclusão e inclusão social da pessoa com deficiência na óptica dos integrantes de uma companhia de Dança Inclusiva, o Grupo Dançando com a Diferença (GDD, Ilha da Madeira, Portugal). Com este intuito, nos apropriamos da teoria de Sawaia (2004) e Jodelet (2004) sobre a dialéctica Exclusão e Inclusão social a fim de correlacioná-la com outros teóricos que apontam a relevância da Arte nas comunidades inclusivas (Amoedo, 2002, 2007; Benjamin, 2002, 2008; Kauffman, 2006). O foco desta investigação direcciona-se sobre as culturas de inclusão e métodos de trabalho do grupo.

Como metodologia, nos apropriamos da pesquisa qualitativa (Bogdan & Biklen, 1994; Glat, 2008, Bauer & Gaskell, 2008), com abordagem fenomenológica (Moreira, 2002) e estratégia de Estudo de Caso (Yin, 2005).

Reflectimos sobre o fenómeno da Dança Inclusiva e sua interface com o processo de exclusão e inclusão social a partir dos discursos obtidos em entrevistas individuais e registos realizados no diário de campo. Nós tentamos compreender nesta pesquisa, as percepções dos sujeitos, suas atitudes e posturas frente a experiência de dançar num grupo inclusivo. Além disso, buscamos desvelar como se modelam os métodos de trabalho e as culturas de inclusão do GDD, com o propósito de sinalizar se avançam para uma real inclusão dos bailarinos com deficiência no mundo da dança. Os resultados apontaram que o grupo desenvolve culturas inclusivas e métodos de trabalho focados na perspectiva de inclusão e ao mesmo tempo, trabalha constantemente para minimizar os preconceitos a cerca da pessoa com deficiência.

Author: Silva, Valéria de Assumpção. Title: Speeches of the Process of Exclusion and Social Inclusion in Dance Inclusive. Dissertation of Master in Artistic Performance - Dance. Faculty of Human Kinetics, Lisbon, 2010. Advisor: Ana Macara de Oliveira.

Keywords: dance, disability, social exclusion, social inclusion and cultures of inclusion

## **ABSTRACT**

This study investigates the discourses of the social exclusion and inclusion's processes of a person with disabilities from the optics of all members of an Inclusive Dance Company, Group Dancing with a Difference (GDD, Madeira Island, Portugal). For such, we used the theory of Sawaia (2004) and Jodelet (2004) under the dialectic Exclusion, Social Inclusion and Inclusive Dance. Regarding the Inclusive Dance, we focused on the conceptualization of Amoedo (2002, 2007), Benjamin (2002, 2008) and Kauffman (2006). The main focus of this research aims the cultures of inclusion and methods of team works.

In the methodology aspects, we have appropriated ourselves on a qualitative research (Bogdan & Biklen, 1994; Glat, 2008, Bauer & Gaskell, 2008), with a phenomenological approach (Moreira, 2002) and Strategy Case Study. (Yin, 2005).

We reflected about on the phenomenon of Inclusive Dance and its interface with the process of social exclusion and inclusion from the speeches made in individual interviews and records taken in the field daily. We try to understand this research, the perceptions of individuals, their attitudes and postures against the experience of dancing in a group inclusive. Furthermore, we reveal how to shape the working methods and cultures of inclusion of GDD, aiming to signal to advance to a real inclusion of disabled dancers in the dance world. The results showed that the group is inclusive cultures and working methods focused on an inclusive and at the same time, works hard to minimize the prejudices about the disabled person.

## INDICE DOS QUADROS

	<b>Página</b>
<b>Quadro nº 1</b> - Conceitos Inclusivistas.....	24
<b>Quadro nº 2</b> - Adaptação a este estudo a tática do Estudo de Caso para quatro de testes de projecto.....	60
<b>Quadro nº 3</b> - Apresentação e Caracterização dos Actores Pesquisados.....	63
<b>Quadro nº 4</b> - Percepções sobre as Vertentes Artística e Social do Integrantes do GDD.....	131
<b>Quadro nº 5</b> – Apresentações do GDD fora da Ilha da Madeira.....	248

## INDICE DAS FIGURAS

<b>Figura nº 1</b> – Companhias de DI que desenvolvem Projectos Artísticos e Educacionais.....	52
<b>Figura nº 2</b> – Enfoque da Pesquisa.....	58
<b>Figura nº 3</b> - Ano de Entrada dos (as) bailarinos (as) no GDD.....	65
<b>Figura nº 4</b> - Espectáculo Grótox do GDD.....	67
<b>Figura nº 5</b> – Organograma da AAAIDD.....	85

## INDICE DE ABREVIATURAS E SIGLAS

**DI** – Dança Inclusiva

**DA** – Director Artístico

**DT** – Director Técnico

**DM** – Deficiência Motora

**Prof.** – Professora

**T21** – Trissomia 21

**ONU** – Organizações das Nações Unidas.

**AAAIDD** – Associação dos Amigos da Arte Inclusiva Dançando com a Diferença.

**AAIDD** - *American Association on Intellectual and Developmental Disabilities.*

**OMS** – Organização Mundial de Saúde

**CIF** – Classificação Internacional de Funcionalidade

**DAA** - Disability Awareness in Action.

**DPI** – Disabled Peoples International.

**LAPEADE** – Laboratório de Pesquisa, Estudos e Apoio à Participação e à Diversidade em Educação.

**USA** – United States of America

**SAC** – Serviço de Arte e Criatividade

**NIA** - Núcleo de Inclusão pela Arte

**DSIPEE** – Serviços de Intervenção Precoce e Educação Especial

**DSRPPD** – Direcção de Serviços de Reabilitação Psicossocial e Profissional de Deficientes

**DREER** – Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação

**SREC** – Secretaria Regional de Educação e Cultura (Ilha da Madeira)

**CAOs** – Centros de Actividades Ocupacionais.



## INDICE DOS ANEXOS

	<b>Página</b>
<b>Anexo nº 1</b> - Pedido de autorização da Pesquisa .....	165
<b>Anexo nº 2</b> - Carta de Autorização da Pesquisa – AAAIDD.....	166
<b>Anexo nº 3</b> - Currículo do Director Artístico do GDD.....	167
<b>Anexo nº 4</b> - Modelo da Carta de Autorização da Pesquisa – Maior de Idade.....	168
<b>Anexo nº 5</b> - Modelo da carta de Autorização da Pesquisa – Menor de Idade.....	169
<b>Anexo nº 6</b> - Protocolo do Estudo de Caso.....	170
<b>Anexo nº 7</b> - Guião de Entrevistas dos Bailarinos.....	173
<b>Anexo nº 8</b> - Imagens para auxílio nas entrevistas com as bailarinas.....	175
<b>Anexo nº 9</b> - Guião de entrevista com o Director Artístico.....	193
<b>Anexo nº 10</b> - Guião de entrevista com o Director Técnico.....	196
<b>Anexo nº 11</b> - Guião de entrevista com Professora de Dança.....	198
<b>Anexo nº 12</b> - Guião de entrevista com o coreógrafo.....	200
<b>Anexo nº 13</b> - Recortes de Trechos das Entrevistas .....	202
<b>Anexo nº 14</b> – Quadro das Digressões do GDD fora da Ilha da Madeira.....	204

## SUMÁRIO

<b>Dedicatória.....</b>	<b>iii</b>
<b>Agradecimentos.....</b>	<b>iv</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vi</b>
<b>Índice dos Quadros e Figuras.....</b>	<b>vii</b>
<b>Índice de Abreviaturas e Siglas.....</b>	<b>viii</b>
<b>Índice dos Anexos.....</b>	<b>ix</b>
<b>Sumário.....</b>	<b>x</b>
<b>CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
1.1 Contextualização do Tema.....	1
1.2 Levantamento do Problema.....	4
1.3 Pertinência do Estudo.....	6
1.4 Objectivos da Investigação.....	8
1.5 Organização do Estudo.....	9
<b>CAPÍTULO II - ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....</b>	<b>11</b>
2.1 As Representações Sociais da Deficiência.....	11
2.1.1 Noção de Representações Sociais.....	12
2.2 Aspectos Evolutivos das Representações Sociais da Deficiência.....	16
2.2.1 Movimentos Mundiais ao favor da Inclusão Social das pessoas com Deficiência.....	22
2.3 Interlocução de outros conceitos: Estigma, Estereótipo, Preconceito e Alteridade.....	27
2.4 Interfaces da Exclusão e Inclusão Social e a Dança Inclusiva.....	31
2.4.1 A Dialéctica Exclusão / Inclusão Social.....	31
2.5 O Desvelar da Dança Inclusiva.....	34
2.6 A Dança Inclusiva e Interfaces com a Dialéctica Exclusão e Inclusão Social.....	44
2.6.1 A Dança Inclusiva na Vertente Artística.....	50
<b>CAPÍTULO III – METODOLOGIA DO ESTUDO.....</b>	<b>55</b>
3.1 Introdução a Metodologia.....	55
3.1.1 Pesquisa Qualitativa.....	56
3.1.2 Abordagem Fenomenológica.....	57

3.1.3 Método do Estudo de Caso.....	59
3.2 Natureza do Estudo.....	59
3.3 Estratégia da Pesquisa.....	61
3.4 Determinação do Contexto do Estudo.....	62
3.5 Conhecendo o Grupo Dançando com a Diferença.....	65
3.6 Estratégias e Instrumentos de Recolha dos Dados.....	70
3.7 Tratamento do Material Recolhido.....	73
3.8 A Escolha pela Técnica de Análise.....	74
3.9 A Validação e garantia através da Triangulação.....	75
3.10 Apresentação dos Resultados.....	77
<b>CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS DADOS.....</b>	<b>78</b>
4.1 Breve Histórico do Projecto Dançando com a Diferença.....	79
4.2 Integrantes do GDD como Actores Sociais.....	87
4.2.1 Bailarino A.....	87
4.2.2 Bailarina B.....	90
4.2.3 Bailarina C.....	92
4.2.4 Bailarina D.....	94
4.2.5 Bailarina E.....	95
4.2.6 Bailarina F.....	97
4.2.7 Bailarina G.....	101
4.2.8 Bailarina H.....	103
4.2.9 Bailarino I.....	104
4.2.10 Bailarino J.....	106
4.2.11 Bailarina K.....	107
4.2.12 Bailarina L.....	109
4.2.13 Bailarina M.....	111
4.2.14 Director Artístico.....	112
4.2.15 Director Técnico.....	115
4.2.16 Professora P.....	117
4.2.17 Coreógrafo Q.....	119
4.3 Culturas Internas de Inclusão e Métodos de Trabalho.....	121
4.3.1 Culturas Internas de Inclusão.....	122
4.3.1.1 Interacção Sócioafectiva.....	126

4.3.1.2 Crescimento Artístico.....	126
4.4 Métodos de Trabalho do Director Artístico.....	127
4.5 A Arte como forma de Inclusão Social.....	130
4.6 Perspectiva sobre a Técnica dos Bailarinos e Director Artístico.....	132
4.7 A Dança Inclusiva – Reflexos do Processo de Exclusão e Inclusão Social.....	138
4.8 Em busca da Profissionalização do GDD.....	139
4.9 Atmosfera de Trabalho - Lúdica e de Diversão.....	139
<b>CAPÍTULO V – Conclusões, Limitações e Recomendações.....</b>	<b>143</b>
5.1 Conclusões.....	143
5.2 Limitações do estudo.....	149
5.3 Recomendações.....	150
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELECTRÓNICAS.....</b>	<b>151</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>165</b>

## **Capítulo I – Introdução**

---

Durante este capítulo, pretendemos realizar, em primeiro plano, uma contextualização do tema desta investigação científica “Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva (DI) ” e, por conseguinte o levantamento do problema. Descreveremos também de forma sucinta a pertinência, objectivos e estrutura da nossa investigação.

### **1.1 Contextualização do tema**

Crescer, saber de si, descobrir seu potencial e realizá-lo: é uma necessidade interna. É algo tão profundo, tão nas entranhas do ser, que a pessoa nem sabe explicar o que é, mas sente que existe nela e está buscando o tempo todo e das mais variadas maneiras, a fim de identificar-se na identificação de suas potencialidades (Ostrower, 1990, p.6).

Somos diferentes. Essa é uma eloquência da condição humana. O simples facto de pensarmos diferentes, percebemos o mundo de maneira diferente e agirmos / reagimos de formas distintas circunscreve a nossa diversidade.

Este pensar, reflecte-se num momento de transformação da sociedade e porque não dizermos das nossas consciências que permaneceram durante milénios cristalizadas, no que tange, a participação social das pessoas com deficiências e, em específico nesse estudo, dos bailarinos com deficiência no mundo da dança de forma ampla e enraizada.

Entretanto, a partir do século XX vários movimentos internacionais organizados pela UNESCO<sup>1</sup> entram em vigor em vários países com o intuito de modificar o panorama do processo de exclusão social das pessoas com deficiência, entre os quais, destacamos a Conferência Mundial sobre as Necessidades Educativas Especiais (UNESCO, 1994) em que foi promulgada a famosa Declaração de Salamanca e a Convenção Internacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (ONU, 2007).

Com este propósito, amparamos nos ideais de inclusão social propostos por Sasaki (2003a, p. 1) “O processo de inclusão social consiste em tornarmos a sociedade toda um lugar viável para a convivência entre pessoas de todos os tipos e condições na realização de seus direitos, necessidades e potencialidades”.

Fundamentados nestes ideais democráticos, as intenções inclusivistas são revolucionárias, pois almejam, incondicionalmente, uma sociedade mais justa, menos hierarquizada e excludente, a ter como base o argumento de que todos temos o mesmo valor, pelo simples facto de sermos humanos, assim sendo, precisamos ser considerados e respeitados em nossa maneira subjectiva e única de existir. (Santos & Paulino, 2006).

Este caminho vem sendo traçado, contudo, sabemos que na sociedade existe um processo dialéctico entre exclusão e inclusão social da pessoa com deficiência, i.e., a exclusão e a inclusão são conceitos que estão intrinsecamente ligados, e um não pode existir sem o outro porque a inclusão é, em última instância, a luta contra exclusões. Analisando sobre este enfoque podemos afirmar que sempre existirá uma luta resistente

---

<sup>1</sup> UNESCO – Organizações das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. “É um organismo especializado do sistema das Nações Unidas que foi fundado em 1945, com o objectivo de contribuir para a paz e a segurança no mundo mediante a educação, ciência, a cultura e as comunicações”. Acedido em 08/06/2010 em <http://pt.wikipedia.org>

# **Faculdade de Motricidade Humana**

## **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão Social na Dança Inclusiva**

### **Capítulo I – Introdução**

pelas exclusões e /ou inclusões, ou seja, se exclusões sempre existirão, a inclusão nunca poderá ser encarada como um fim em si mesma. Inclusão é um processo que não tem fim, então por isso, necessitamos minimizar as exclusões. (Santos & Paulino, 2006; Sawaia, 2004; Jodelet, 2004; Booth, 2002).

Nesse sentido, concordamos com Amoedo (2007) quando fala da existência da relação hostil da sociedade para com a pessoa com deficiência,

(...) hostil exactamente porque temos um corpo que foge às normas e somos observados de forma diferente pelos demais. Hostil, porque a curiosidade pela diferença, muitas vezes faz com que os outros esqueçam a nossa condição de indivíduos e invadam a nossa privacidade sem o mínimo de pudor (...) hostil porque, se resumirmos bem esta lista que se pode tornar infindável, não consideramos que na sociedade em que vivemos estejamos em igualdade de oportunidade com os outros, aqueles que tem tudo no sítio, estando, portanto, dentro das normas socialmente aceites. (Amoedo, 2007, p.44).

A fim de ampliar a igualdade de direitos e a participação social das pessoas com deficiências por meio da área da dança, surgiram a partir do final da década de 70, profissionais da área de diversas partes do mundo interessados em trabalhar conjuntamente com bailarinos e praticantes de dança, com e sem deficiência, com a intenção de lutar pelo acesso, direito, formação e qualificação dos mesmos como profissionais da dança. A seguir, apresento alguns deles: Steven Paxton (EUA); Anne kilcoyne (EUA), Adam Benjamim (UK), Celeste Dandeker (UK), Nicola Visser (UK); Henrique Amoedo (Portugal); entre outros.

A modalidade de dança que abarca bailarinos com e sem deficiência a fim de desenvolver o aspecto artístico, terapêutico e / ou educacional, apresenta várias terminologias, tais como: Dança Inclusiva (DI), Dançoterapia; Dança Integrada ou Integradora; Dança e Deficiência; Dança Educacional; e mais recentemente *Dance*

*Community*<sup>2</sup>. Portanto, aqui neste estudo utilizaremos o termo DI (Kauffman, 2006; Amoedo, 2002) e Dança Integrada (Benjamin, UK /2002; Alessi & Nelson, EUA / 1987).

A DI ajusta-se como um excelente meio para impulsionar o desenvolvimento integral de todos os seus participantes, na medida em que, incentiva a valorização das diferenças, o desenvolvimento das potencialidades permitindo seus praticantes a terem outros referenciais e uma auto percepção<sup>3</sup> mais consciente sobre o processo de exclusão e inclusão social. Assim sendo, a DI tem a intenção de promover o desenvolvimento artístico e educacional dos seus praticantes conjuntamente com a mudança de valores, atitudes e minimização dos preconceitos equivocados em relação as pessoas excluídas da sociedade, sejam elas, com ou sem deficiências e de diferentes níveis socioculturais.

Nesta investigação científica, abordaremos a DI sobretudo pelo viés artístico mas sem deixar de levar em consideração os aspectos terapêuticos e educacionais pois são caminhos já tracejados por nós pesquisadores e pela companhia a ser investigada, o Grupo Dançando com a Diferença (Ilha da Madeira, Portugal), considerado um trabalho de referência na área da dança.

## **1.2 Levantamento do problema:**

Neste âmbito artístico, a Dança Contemporânea e a DI fonte de riqueza das diversidades, podem torna-se um poderoso vector de inclusão social para as pessoas

---

<sup>2</sup> Tradução em todo texto foi realizada pela pesquisadora: “Dança Comunidade”.

<sup>3</sup> Segundo Glat & Plestch (2009, p. 140), a auto percepção consiste na “visão que um homem tem de si – sua *auto percepção* é constituída na relação que ele estabelece com os demais e pela forma como é percebido pelos outros. Em outras palavras, sua identidade pessoal é referendada por sua identidade social”.



# **Faculdade de Motricidade Humana**

## **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão Social na Dança Inclusiva**

### **Capítulo I – Introdução**

com deficiências, na medida em que, abarcam técnicas e procedimentos distintos a fim de promover o direito à diferença e o desenvolvimento das potencialidades de cada ser humano. Entretanto, se “as diferenças” se constituírem como barreiras à Inclusão social, artística e educacional, restará somente preconceito, negação ao outro, discriminação e descrença.

A dança contemporânea e a DI por sua vez, enquanto campo de estudo na sua dimensão artística/educacional, constitui-se em sedimento, terreno solo, para atender diversos corpos sejam eles com ou sem deficiência se apresentem em seus inúmeros aspectos: racionais, sensíveis, criativos e espetaculares. E, traz em sua essência e pelo convívio com a diversidade contributos que coadunam para a formação de indivíduos mais críticos para que assim, possam decidir e transformar individualmente ou colectivamente o cenário da exclusão social que os abrangem.

Entretanto, a carência de projectos de DI que sustentem uma ideologia fortalecimento da Inclusão Social das pessoas com deficiências, leva a necessidade de levantar-se elementos que auxiliem na compreensão desta realidade, reflexo de nossas estruturas sociais.

Este entendimento deriva da carência de profissionais qualificados que dediquem suas carreiras em benefício das pessoas com deficiências, a fim de suprir às suas necessidades artísticas e educacionais e promover a plena participação social dos mesmos. Cabe aqui ressaltar, que a responsabilidade por este processo não deve ser unicamente desta categoria de profissionais, entre outros, mas de todos os compartimentos da sociedade, inclusive do governo, responsável pela implementação de políticas públicas desse teor (Glat & Plestch, 2009; Plestch, 2009 e Fontes, 2007).

Para melhor desenvolver a pesquisa, de acordo com as orientações de Quivy e Van Campenhoudt (1992), o tema será delimitado em forma de pergunta, com o propósito de responder ao seguinte problema: **Como se caracteriza o Grupo “Dançando com a diferença” e que tipo de percepções os bailarinos, coreógrafo, professora de dança e directores têm a respeito do processo de exclusão e inclusão social da pessoa com deficiência e como se reflectem na cultura interna (rotina) do grupo e métodos de trabalho?**

### **1.3 Pertinência do estudo:**

A escolha do campo estudo, é fruto de nosso interesse desde 2003, quando começamos a actuar na área da DI, na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (Brasil), onde detidamente originou a possibilidade de conduzir novos conhecimentos para esta área e dar novidade, por haver uma adequação à actualidade (Lakatos & Marconi, 2001).

O tema tem sido pouco investigado no 2º e 3º ciclos das universidades portuguesas e brasileiras, nesse sentido, faz-se necessário o investimento neste campo para a continuidade em pesquisas posteriores. A temática tem como propósito, fundamentar uma filosofia que reconhece e aceita a diversidade na vida em sociedade. Isto significa garantia do acesso de todos às oportunidades de aprendizagem e de desenvolvimento, independente das peculiaridades de cada indivíduo.

A relevância deste estudo, também reside no facto de que a sua análise se volta para uma população já sistematicamente excluída do acesso a bens económicos, culturais, sociais, que são as pessoas com deficiências. Além disso, é relevante

# **Faculdade de Motricidade Humana**

## **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão Social na Dança Inclusiva**

### **Capítulo I – Introdução**

considerar que os professores, coreógrafos e directores artísticos que actuam em projectos sociais, assumem um papel relevante como “agente de inclusão social, artística e educacional”, no sentido de buscarem estratégias que promovam a alteração da imagem social da pessoa com deficiência no âmbito da nossa sociedade.

A vinculação com a linha de pesquisa *Análise dos Comportamentos e Vivências do Bailarino e Praticante de Dança* do curso de Mestrado em Dança da Faculdade de Motricidade Humana (UTL), coordenada pela prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ana Macara de Oliveira justifica-se pela necessidade de analisar que tipos de vivências e comportamentos verbais e corporais dos bailarinos e outros integrantes do GDD se observam no interior do grupo e como contribuem para a alteração de estigmas e no desenvolvimento artístico e social dos participantes.

Em síntese, após quinze anos de promulgação da Declaração de Salamanca (UNESCO, 1994), importantes análises da inclusão social e educacional da pessoa com deficiência já foram realizadas. Em relação a nós, com 17 anos de intervenção no campo da dança educacional e diante da carência de estudos acerca do Processo de Inclusão / Exclusão no interior de um grupo de DI acredito ser este o momento propício para acompanhar e investigar o Grupo Dançando com a Diferença, uma companhia de perfil inclusivo, trabalhado em contexto artístico com reconhecimento nacional e internacional.

Assim sendo, achamos relevante direccionar esta investigação de cunho científico com a finalidade de levantar novos conhecimentos e motivar estudos posteriores que despontam no cenário do mundo contemporâneo da dança.

#### **1.4 Objectivos da Investigação:**

O objectivo geral desse trabalho consistiu em desvelar as distintas percepções do paradigma da exclusão / Inclusão social presentes nos discursos dos bailarinos e profissionais do Grupo Dançando com a Diferença [um companhia de DI], na tentativa de compreender e identificar suas respectivas repercussões na rotina e métodos de trabalho, nos corpos dos bailarinos, nas relações sócioafectivas e na formação de consciências, ou seja, resume-se numa forma mais global de compreender como materializa-se o fenómeno da DI frente ao desafio do processo de exclusão e inclusão social da pessoa com deficiência.

##### **Os objectivos específicos centraram-se em:**

- (1) Analisar e verificar nos discursos dos bailarinos, professora de dança, coreógrafos e directores qual a percepção dos mesmos em relação ao processo de Exclusão e Inclusão social frente ao convívio no GDD;
- (2) Averiguar como estrutura-se a filosofia e métodos de trabalho do DA e de que forma, contribuem para a alteração de estigmas e desenvolvimento artístico e socioafectivo dos bailarinos;
- (3) Sinalizar indicativos de como se desvela a cultura interna do GDD;
- (4) Avaliar nos ensaios e nos discursos dos pesquisados que tipos de estratégias inclusivas são utilizados pelos directores, professora de dança e coreógrafo convidado de forma a permitir a produtividade do grupo.
- (5) Identificar e compreender através dos discursos dos pesquisados as potencialidades e dificuldades existentes no GDD;

- (6) Verificar se os integrantes do GDD reconhecem que a DI pode ser um reflexo do processo de exclusão e inclusão social.

Terminada a apresentação dos objectivos do presente estudo, realizaremos em seguida a estrutura definida para esta investigação científica.

### **1.5 Organização do Estudo**

A apresentação da presente dissertação está organizada em cinco partes. No capítulo I, encontra-se a introdução do estudo, em que há o esclarecimento do tema do estudo assim como, é contextualizado o problema, a pertinência e os objectivos desta pesquisa.

No capítulo II apresenta-se a fundamentação teórica da pesquisa e está dividido em duas partes. Na primeira, discutimos a Representação Social da Deficiência acompanhada dos grandes movimentos mundiais a favor da inclusão social, e finalizamos com a discussão conceptual de Inclusão Social e outros conceitos que acompanham a deficiência, como estigma, estereótipo, preconceito e o mais recente, alteridade. Na segunda parte desse capítulo, fazemos uma interface entre o processo da exclusão e inclusão social (Sawaia, 2004; Jodelet, 2004) e a DI. Por conseguinte, aprofundamos no fenómeno da DI apresentando a sua vertente artística e algumas companhias que foram surgindo a partir do final da década de 70. E para finalizar, discutimos as interfaces entre Dança Inclusiva e o processo de exclusão e inclusão social.

No capítulo III, estrutura-se toda fundamentação metodológica abordada no estudo, nele estão dispostos o tipo de pesquisa realizada, os métodos e procedimentos utilizados. Apresentamos também o contexto do estudo, a amostra e os instrumentos de

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão Social na Dança Inclusiva**  
**Capítulo I – Introdução**

colecta, o tratamento do material recolhido, técnica de análise, validação do estudo e apresentação dos resultados.

No capítulo IV, são apresentados e analisados todos os dados obtidos. Primeiramente, é realizada uma análise descritiva do estudo documental e logo após são confrontados todos os resultados obtidos na investigação, através da triangulação dos dados, materializando assim o estudo longitudinal e transversal.

No capítulo V é tecida todas as informações adquiridas e assim, tracejamos a conclusão, tal como também foram divulgadas algumas limitações observadas na concepção do estudo. E, concluímos com algumas recomendações para futuras investigações relacionadas a área da dança.

## Capítulo II

# Enquadramento Teórico

---

Este capítulo é relativo a revisão da literatura, contemplando o enquadramento teórico e conceptual das questões fundamentais envolvidas nesta investigação científica. O capítulo será constituído por dois temas centrais, a saber “*Representações Sociais e a Deficiência*” e “*Interfaces de Exclusão e Inclusão Social e a Dança Inclusiva*”. O primeiro tema dedica-se inicialmente a apresentar uma breve noção da teoria das representações sociais, a partir das contribuições de autores considerados fundamentais - Moscovici, Durkheim, Jodelet – e outros que desenvolveram estes estudos. A seguir, tentaremos explicar os aspectos evolutivos da deficiência ao longo da história da humanidade, na perspectiva das representações sociais, acompanhando com uma análise dos grandes movimentos mundiais a favor da Inclusão social. E, finalizamos com a discussão conceptual de Inclusão Social e outros conceitos que acompanham a deficiência, como exemplo, estigma, estereótipo, preconceito e o mais recente, alteridade.

### 2.1 As Representações Sociais da Deficiência: um breve histórico

(...) Mudar a forma de ver o ser humano no mundo é deixar de lado as ideias e acções que vinham sendo transmitidas aos corpos deficientes, desde muito séculos atrás. É uma tarefa árdua que requer muito tempo e que ainda irá gerar muitas controvérsias até que se dêem a assimilação, a compreensão e aceitação desses corpos. (Gaio & Porto, 2008, p. 14).

A Representações Sociais da deficiência trata-se de um fenómeno muito amplo para se analisar. Consequentemente, não pretendemos nesse estudo oferecer respostas universais, mas constituir uma leitura dos acontecimentos psicossociais históricos e culturalmente determinados.

A pertinência da teoria das Representações Sociais na presente pesquisa, surge da necessidade de compreender de que forma as representações a cerca da deficiência é moldada pelos indivíduos através do meio social. E, como os comportamentos e as actividades de interferência, atribuição, julgamento e avaliação se conjecturam em práticas de valorização ou desvalorização das pessoas com deficiências na esfera social. Assim sendo, julgamos necessário apresentar uma breve noção da teoria das representações sociais para percebermos como se veicula a construção do conhecimento do senso comum, típica de cada grupo social, em relação a pessoa com deficiência. Em suma, a apresentação do conceito de “representação social” mostra-se pertinente aos nossos propósitos e fornece um quadro de referência teórico-metodológico que coadunam com nossos objectivos.

### **2.1.1 Noção de Representações Sociais**

O que são as representações sociais? Qual é a sua função? E, como se estruturam nos grupos e na sociedade em geral? E, como se processam na dança? São questões que tentaremos responder a partir de abordagens realizadas sobretudo a partir dos conceitos de Moscovici (1976; 1978; 1981; 1988a; 1988b; 2000; 2009), Durkheim (1979a; 1979b; 1979c), Jodelet (2001) e Roubaud (2001).



**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Na visão de Durkheim (1858-1917), as Representações Colectivas significam crenças, mitos, religião, opiniões que se opõem ao pensamento individual, ou seja, as representações colectivas são concebidas como formas de consciências que a sociedade impõe aos indivíduos. Outro ponto, que merece destaque no conceito por ele proposto é sobre a impermeabilidade do colectivo à instabilidade das mudanças individuais. Neste teor, as Representações Colectivas seriam um tipo de conjunto normativo que exerce uma espécie de coerção sobre os indivíduos da sociedade. No que se refere as representações sociais pelo contrário, são gerados pelos sujeitos sociais, sem imposição externamente às consciências individuais.

A teoria das Representações Sociais proposta pelo romeno naturalizado francês Serge Moscovici (1928) na década de 60, na França a partir da publicação de *Psychanalyse: son image et son public*, oriunda da Psicologia Social. Moscovici referencia-se aos conceitos de representações colectivas do sociólogo Emile Durkheim<sup>4</sup> considerado o fundador da Psicologia Social, para iniciar a sua teorização.

A visão de Moscovici (2009) vem resgatar a relação íntima entre indivíduo e sociedade, na medida em que coloca o indivíduo constituinte do social, e a sociedade como agente transformador dos sujeitos sociais. As Representações Sociais são para Moscovici teorias do senso comum que se estruturam colectivamente nas interacções sociais, sujeito-sujeito e sujeito-instituição, num espaço e tempo e determinada cultura. Em suma, Moscovici reconhece que o homem absorve conhecimento do meio social

---

<sup>4</sup> Segundo Carvalho (2005b, p. 98), "Durkheim foi um dos principais responsáveis pela co-existência das duas alternativas de psicologia social na sociedade moderna pois defendia a independência entre as áreas da psicologia e da sociologia. Na sua concepção a Psicologia é o estudo das representações individuais, enquanto a sociologia é o estudo das representações colectivas".

mas somente são reformulados pelo próprio sujeito mediante sua actuação no mundo. Assim, acontece uma reorganização dos significados que lhes foram adquiridos e uma das formas do indivíduo apropriar-se dos aspectos da realidade seria pelo viés da representação social, uma forma de conhecimento elaborado e compartilhado moldados a um conjunto social.

As representações sociais na concepção de Jodelet (2001), são produtos de interacção entre os indivíduos inseridos em contextos culturais semelhantes que, ao mesmo tempo, constroem e produzem histórias individuais e sociais.

Roubaud (2001) recorre ao estudo das representações do corpo na dança com um meio possível de aproximar-se dos elementos expressivos do imaginário do corpo que dança. Também, destaca que as representações sociais do corpo na dança devem ser percebidas através da especificidade das linguagens, das categorias e das metáforas dos seus criadores.

No que diz respeito, às representações sociais do corpo – e a dança, Roubaud (2001) aponta que,

Constitui uma linguagem específica de expressão de determinadas representações sociais corpo, reportamo-nos a todo um sistema de opiniões, crenças ou valores acerca do corpo e da corporeidade, com origem num sujeito ou grupo de sujeitos, através de uma referência dinâmica a um determinado contexto psico-colectivo. (Roubaud, 2001, p. 27).

Neste nosso estudo, entendemos que as Representações Sociais consistem num conjunto de conceitos, proposições e explicações que são elaborados durante o processo de comunicação entre os indivíduos, com base no senso comum e a experiência de vida.

E, que traz como contributo, à construção de uma realidade comum ao grupo social, produzindo dessa forma, identidades sociais<sup>5</sup> e culturais.

No bojo de tais informações, achamos relevante retratar os aspectos psicológicos da Inclusão, na medida que pretendemos identificar e destacar as experiências e interpretações dos integrantes deste estudo a ser apresentado e analisado no capítulo IV.

De acordo com Gonzalez Rey (2004), a subjectividade<sup>6</sup> permite a compreensão da *esfera psicológica*, a partir de uma análise complexa, recursiva e multidimensional. Nesse sentido, a *subjectividade* permite a compreensão do desenvolvimento humano das pessoas com e sem deficiência nos contextos sociais onde estão inseridos.

Portanto, Gomes & Gonzalez Rey (2008) defendem que,

É no perpasso da subjectividade social e subjectividade individual que a singularidade dos sujeitos deve ser considerada (...) com o realce de seu desenvolvimento, como sujeito individual, é que poderão ser geradas novas redes de relações sociais, que poderão atuar na transformação das redes anteriores. (Gomes & Gonzalez Rey, 2008, p. 56).

Neste contexto, a configuração das pessoas com deficiência apenas como sujeitos não mais marcados pelos estereótipos delimitadores é fonte para reconfiguração de novos sentidos sociais e individuais. Dessa forma, o sujeito poderá sentir-se mais à vontade para expressar sua identidade, acções e valores próprios nas esferas sociais.

---

<sup>5</sup> Tajfel (1983) afirma que “o conceito que o indivíduo tem de si, a construção da sua identidade deriva do seu conhecimento da sua pertença a um grupo (ou grupos), social, juntamente com o significado emocional e de valor associado àquela pertença” (p.290).

<sup>6</sup> Gonzalez Rey (2003) define a subjectividade, “como a organização dos processos de sentido e significação que aparecem e se organizam de diferentes formas e em diferentes níveis do sujeito e na personalidade, assim como nos diferentes espaços sociais em que o sujeito atua”. (p.108).

## **2.2 Aspectos evolutivos das representações sociais da deficiência.**

As representações sociais construídas ao longo da história da humanidade determinaram a forma de se olhar para deficiência. Na nossa aceção, as imagens de deficiências construídas pelas sociedades ao longo do seu desenvolvimento nada mais são que o produto de suas formas de organização. Assim sendo, a história demonstra duas polarizações a que sempre as diferenças significativas estiveram atreladas: a eficiência/deficiência, o que na verdade implícita ou explicitamente, resultam em práticas de exclusão a esta camada da população.

Nesse enfoque, acreditamos que tantas as acções moldam os conceitos quanto os mesmos são materializados por nossas acções. E, os conceitos são essenciais para a compreensão das práticas sociais, pois a partir deles, podemos analisar toda a envolvência do contexto, a considerar a educação, a cultura e as políticas sociais. De acordo com Sassaki (2006, p. 27) “Os conceitos acompanham a evolução dos valores éticos, em torno da pessoa com deficiência, portanto, é imprescindível dominarmos os conceitos para construção de uma sociedade mais igualitária para todos”.

Carvalho (2005a) sustenta que a compreensão da *deficiência* enquanto factor de *diferença física ou cognitiva* tem-se alterado ao longo do tempo, trazendo consigo práticas e significados contraditórios. Para Carvalho, a concepção de deficiência no interior de cada sociedade foi revelando-se ambígua, o autor exemplifica com sentimentos de *rejeição e protecção, medo e compaixão, repressão e assistência, tolerância e valorização da diferença*.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Nesta perspectiva, Carvalho (2005a) aponta três grandes fases de concepção da deficiência, a primeira, de *inspiração mítico-religiosa*, em que o indivíduo com deficiência é visto como portador de mal presságio ou símbolo de castigo, e que dura até finais do século XVIII. Uma segunda fase, do século XIX até meados do século passado em que a deficiência tornar-se objecto de tratamento e recuperação, diante intervenções sectoriais especiais para o indivíduo com deficiência. Na terceira e última fase, representa a participação e plena cidadania da pessoa com deficiência, como sujeito de direitos e deveres.

Para melhor compreendermos como se representam os aspectos evolutivos da deficiência ao longo da história, voltaremos ao passado, na tentativa de apresentar os traços fundamentais do trajecto percorrido.

Nos primórdios da humanidade onde o pensamento mágico – religioso foi dominante, era comum encontrar uma prática de extermínio das pessoas com deficiências, salvo algumas excepções<sup>7</sup>.

Carvalho (2005a) aponta que práticas de extermínio foram exercidas em algumas cidades gregas como Atenas, Esparta e Licurgo, que tinham o objectivo de formar o cidadão perfeito, saudável de acordo com a mitologia. Assim, os governantes decretaram que os recém-nascidos fracos, conhecidos por portadores de malformações fossem lançados ao monte Taigeto, ou abandonados em local escondido fora da cidade,

---

<sup>7</sup> Os egípcios, foram os primeiros a fomentar registros em papiros e baixos-relevos a cerca das deficiências e de pessoas com deficiências, tendo se preocupado com estudos das causas, a cura e o bem-estar (Magalhães, 1997; Winzer, 1997).

onde geralmente morriam, com base na avaliação dos gerontes que decidiam acerca da robustez ou fraqueza das crianças.

Os mesmos Filósofos como Platão, Aristóteles Séneca, defendiam a condenação à morte das pessoas que nasciam com deficiências. Platão (428-348 a.C.) defendia que era de direito à vida somente as crianças que fossem belas e saudáveis, restando aos outros, somente a opção morte. “Para os que não pertenciam a esta categoria, Platão defende o recurso à exposição e até mesmo a eliminação dos recém-nascidos deficientes (...)” destaca Nazareth (2004, p. 17).

Essas práticas eram aceites também na China. Embora em Tebas, a matança de crianças recém-nascidas com deficiência fosse proibido, por lei, as pessoas cegas eram muitas vezes exorcizadas. Em relação a esses estereótipos <sup>8</sup> das pessoas com deficiências, afirma Pereira & Simões (2005, p. 26), “acreditava-se que eram possuídas por um espírito maligno e detentoras duma visão sobrenatural com capacidade de comunicação com os deuses, por isso, objecto de temor religioso”.

No entanto, durante a civilização Helénica, há registos que Homero, Tirésias e Phineus foram idolatrados mesmo sendo reconhecidos como pessoas com deficiência na época. Pelo contrário, eram vistos como personalidade dignas e portadoras de saber, que dissertavam acerca dos mistérios da vida e da morte. (Amaral, 1998, p.6).

Na Roma antiga, a Lei das XII Tábuas, dava o direito do pai exterminar a vida de seu filho, após o reconhecimento de outrem que era disforme. Assim, o infanticídio era aceite, mesmo por intelectuais influentes como Séneca, que alegava ser necessário

---

<sup>8</sup> Para Jodelet (2004), “os estereótipos são esquemas que concernem especificamente os atributos pessoais que caracterizam os membros de um determinado grupo ou de uma categoria dada. Eles são considerados resultantes de processos de simplificação próprios ao pensamento do senso comum” (p.54).

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

“separar o bom do que não servia para nada”, com fundamento na razão (Veyne, 1990, p.23).

Goffman (2008, p. 11), pontua que os gregos criaram o termo estigma<sup>9</sup> para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de quem os apresenta. “Os sinais eram feitos com cortes no corpo e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidora que devia ser evitada, especialmente em lugares públicos (...)”.

É essa concepção que associa a deficiência com o pecado que traz à luz a compreensão dos horrores da segregação e da estigmatização. O testemunho mais claro disso se expressou nos milhares de pessoas que foram eliminadas através da fogueira da inquisição onde a queima de uma pessoa com deficiência supostamente possuída pelo demónio não ocorria por maldade, mas como forma de purificar a alma. (Plat, 1999).

Na Idade Moderna, fase do período do renascimento o Estado passa a assumir a assistência às pessoas com deficiências aprovando legislações a favor da criação de asilos ou hospícios com a intenção de proteger essa população considerada como alienados e disformes. Na Inglaterra, em 1601 foi aprovada a Lei dos Pobres (Elizabethan Poor Law) a caber para as autoridades locais cuidar e proteger os indivíduos deficientes e outros carenciados. Na França, São Vicente de Paulo (1580-1660) cria em Paris, a primeira Confrarias da Caridade, com a finalidade de recolher os inválidos e todas as pessoas carentes pertences à região (Carvalho, 2005a).

---

<sup>9</sup>Para Goffman (2008, p.13), “o Estigma é um tipo especial de relação entre atributo e esteriótipo”. Na realidade actual a palavra estigma representa algo de mal que deve ser evitado, uma ameaça para a sociedade, ou seja, uma identidade deteriorada por uma acção social.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Somente na Idade Contemporânea, constatou-se avanços em relação a atitudes sociais face à deficiência, a partir do reconhecimento de que os surdos e cegos por exemplo tinham capacidade de desenvolver o pensamento mesmo na ausência de um dos sentidos, assim como os normovisuais e ouvintes (Carvalho, 2005a).

No século XVIII, observam-se evoluções no trato com as pessoas com deficiência, com a abertura na educação dos surdos e cegos que passariam a ser vistos como membros da sociedade, pois não havia qualquer indício de distúrbio mental, porém, os doentes e deficientes mentais eram classificados como loucos. (Carvalho, 2005a)

Na metade do século XVIII e início do século XIX, foi um período de muitos estudos relacionados sobre o homem, o que de certa forma influenciou à realização de pesquisas sobre a deficiência, tais como, em 1749, Jacob Rodrigues Pereira demonstrou a academia das Ciências de Paris que pessoas surdas e mudas eram capazes de aprender a ler e falar; em 1784, Valentin Haüy funda o Institut National des Jeunes Aveugles<sup>10</sup> e em 1801, o médico Jean Marc Itard (1744-1836) pioneiro no campo das estimulações das capacidades cognitivas que destaca a relevância da primeira experiência pedagógico-terapêutica de uma pessoa com deficiência – Victor, o adolescente selvagem apanhado em Aveyron. (Pereira & Simões, 2005, Carvalho, 2005b; Morato, 2003).

---

<sup>10</sup> Instituto Nacional para Jovens cegos do Ministério da solidariedade, da Saúde e da Família é uma instituição pública nacional de Educação e de Educação Especial para cegos e amblíopes localizada na França, desde o século XVIII. Acedido em 12/01/2009 em Disponível em <http://www.inja.fr/>



A respeito da contribuição dos estudos de Itard, Morato (2003), comenta

Devemos considerar a experiência pedagógico-terapêutica de Itard, como que um corte epistemológico do conhecimento acerca do comportamento adaptativo do ser humano em termos do que é a aprendizagem, a socialização, a autonomia, o desenvolvimento cognitivo e afectivo, matérias que a ciências só se dedicou quase um século depois com os estudos de Watson, Palov e tantos outros. (p. 7)

Neste contexto, a sociedade acreditava ser possível “curar” a maioria dos males e resolver os problemas de comportamentos deste grupo de pessoas. A deficiência passou a ser vista como resultado de má formação ou doença que poderia ser ultrapassada através da educação especial ou reabilitação. (Pereira & Simões, 2005)

No século XIX, pode-se registrar um retrocesso nos avanços da ciência, influenciando fortemente por crenças sobre a inferioridade biológica e racial do ser humano, a Eugenia dos bem-nascidos, de acordo com a teoria de Francis Galton (1822-1911), para designar o ramo da ciência biológica que se relaciona com à melhoria genética da humanidade (De Luca, 1999).

Um caldo de cultura pronto para passar a tratar as diferença relacionadas apenas aos factores biológicos, sem considerar os aspectos culturais. Essa concepção negativa da deficiência como constituinte dos grupos excluídos e marginalizados consolida-se, como uma verdade, construída pelo nacionalismo durante a II Guerra Mundial (1939-1945) para justificar o extermínio de Judeus e pessoas com deficiências.

Todavia, a partir da II Guerra Mundial, no contraditório surge a possibilidade. Inicia-se um período de grandes transformações no que concerne aos direitos de heróis de Guerra, principalmente nos Estados Unidos da América ao exporem suas vidas em situação de risco adquiriam uma deficiência, assim sendo, conseguiram organizar

associações de pessoas com deficiências e à organização de movimentos sociais de apoio às suas reivindicações (Carvalho, 2005a).

A partir do final do século XX, as Nações Unidas e outras organizações transnacionais, como o conselho da Europa e a União Europeia, impulsionaram um grande avanço no que concerne aos direitos das pessoas com deficiência na sociedade que foram implementados em declarações, conforme iremos apresentar a seguir.

### **2.2.1 Movimentos Mundiais ao favor da Inclusão Social das pessoas com Deficiência.**

A partir do final do século XX, a UNESCO proclama uma série de declarações com a finalidade de estabelecer os direitos das pessoas com deficiência e promover a inserção social dos mesmos na sociedade Trata-se do Movimento de ***Inclusão Social*** baseado no princípio de igualdade de direitos e deveres, conjecturar-se na nossa sociedade.

Sobre este tema, objecto central de nossos estudos, pretendemos nos utilizar como referencial os conceitos e concepções emitidos por Sasaki sobre ***Inclusão Social*** (1995; 1997; 2000; 2002a; 2002b; 2003a, 2003b; 2003c; 2003d; 2006). Para Sasaki (1997, p. 3) “A Inclusão Social é o processo pelo qual a sociedade se adapta para poder incluir, em seus sistemas sociais gerais, pessoas com necessidades especiais e, simultaneamente estas se preparam para assumir seus papéis na sociedade”.

A utilização dos conceitos inclusivistas é, recente na literatura especializada, entretanto, suas bases estão relacionadas ao passado. Segundo Sasaki (2006, p. 27) “são chamados de conceitos inclusivistas porque abrangem valores que defendem a

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Inclusão. E, surgiram lentamente a partir dos conceitos que hoje poderíamos chamar de pré-inclusivistas”. Os conceitos pré-inclusivistas incluem o modelo médico da deficiência<sup>11</sup>, a ideia de integração social<sup>12</sup>, normalização<sup>13</sup> e mainstreaming<sup>14</sup>.

A dominância dos conceitos inclusivista nos possibilita sermos participantes activos na construção de uma sociedade mais justa e igualitária, conforme o quadro 1.

**Quadro nº 1 – Conceitos Inclusivistas. Sasaki, R.K (2006).**

---

<sup>11</sup> Segundo Sasaki (2006), no modelo médico a deficiência era considerada como uma inválidez, i.e, uma pessoa com deficiência tratava-se de alguém sem utilidade para a sociedade e incapaz de trabalhar.

<sup>12</sup> Conforme Sasaki (2006), A ideia de integração surgiu para derrubar a prática da exclusão social das pessoas com deficiências. Assim sendo, as instituições especializaram-se por tipo de deficiência, entretanto, a Segregação institucional continuou sendo praticada. Mais tarde o movimento da integração começou a inserir pessoas com deficiência nos sistemas sociais gerais como educação, trabalho, a família e o lazer. Período: década de 60.

<sup>13</sup> De acordo Sasaki (2006) citando Mendes (1994), “O princípio da normalização tinha como pressuposto básico de que toda pessoa portadora de deficiência, especialmente aquela portadora de deficiência mental, tem o direito de experienciar um estilo ou padrão de vida que seria comum ou normal à sua própria cultura. (Mendes, 1994 in Sasaki, 2006, p. 31).

<sup>14</sup> Em consonância com Sasaki (2006), O conceito Mainstreaming foi desenvolvido pela área da Educação Especial e Reabilitação que significa levar os alunos o mais possível para os serviços educacionais disponíveis na principal corrente da comunidade. E, originou-se no Período: Década de 80 e 90.

#### *Conceitos Inclusivistas*

1. **Autonomia** – É a condição de domínio no ambiente físico e social, preservando ao máximo a privacidade e a dignidade da pessoa que a exerce. O grau de autonomia resulta da relação entre o nível de prontidão físico-social da pessoa com deficiência e a realidade de um determinado ambiente físico-social.
2. **Independência** – Uma pessoa com deficiência pode ser mais independente ou menos independente em decorrência não só da quantidade e qualidade de informações que lhe estiverem disponíveis para tomar a melhor decisão, mas também da sua *autodeterminação e / ou prontidão para tomar decisões numa determinada situação*.
3. **Empoderamento** (Empowerment) significa o processo pelo qual uma pessoa, ou grupo de pessoas, *usa o seu poder pessoal inerente à sua condição*. Por exemplo: deficiência, género, idade – para fazer escolha e tomar decisões, assumindo assim o controle de sua vida. Quando alguém sabe usar o seu poder pessoal, dizemos que ele é uma pessoa “empoderada”.
4. **Equiparação de Oportunidades** – Segundo a ONU (1996 § 24), “O termo significa o processo através do qual os diversos sistemas da sociedade e do ambiente, tais como serviços, actividades, informações e documentação, são tornados disponíveis para todos, particularmente para pessoas com deficiência”.
5. **Da Integração a Inclusão social** – A integração significando *inserção da pessoa com deficiência preparada para conviver na sociedade* e inclusão significando *modificação da sociedade como pré-requisito* para a pessoa com necessidades especiais buscar seu *desenvolvimento e exercer cidadania*.
6. **Modelo Social da Deficiência** - Para incluir todas as pessoas, *a sociedade deve ser modificada a partir do entendimento de que ela é que precisa ser capaz de atender às necessidades de seus membros*.
7. **Rejeição zero ou Exclusão zero** – as instituições são desafiadas a serem capazes de criar *Programas e serviços internamente e / ou buscá-los em entidades comuns da comunidade a fim de melhor atender as pessoas com deficiência*. Segundo Sasaki (2006), “Esta tendência mundial traz de volta a verdadeira missão das instituições – servir as pessoas. E, não o contrário – pessoas a terem que se ajustarem às instituições” (49).
8. **Vida Independente** – O conceito de vida independente compreende *movimento, filosofia, Serviços, equipamentos, centros, programa e processo*, em relação aos quais as figuras centrais são os *cidadãos com deficiência* que se libertaram ou estão em vias a se *libertar da autoridade institucional ou familiar* (Sasaki, 1995).

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Com ideais inclusivistas, a UNESCO apresenta através da Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes (1975) um conjunto de direitos destinados aos mesmos tais como, direito ao respeito da sua dignidade humana, direito ao tratamento apropriado à reabilitação, à educação, à formação profissional e a todos os serviços destinados a assegurar e acelerar a sua integração.

Uma outra grande conquista foi alcançada em 1981 através da ONU, com a oficialização do dia 3 de Dezembro como *Ano Internacional das Pessoas Deficientes*. De acordo com Amoedo (2002, p. 39). “A partir de 1981 com a instituição do AIPD – Ano Internacional da Pessoa Portadora de Deficiência, pela ONU, iniciou-se uma ampliação gradativa na busca pela melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência”.

Outras Convenções, Conferências e Leis despontaram neste cenário, entre as quais destacaremos, a Lei dos Americanos portadores de Deficiência (ADA, 1990), criação das *Normas de Equiparação de Oportunidades* (ONU, 1993) para pessoas com deficiências, faz realçar que as inadequações do meio e das numerosas actividades organizadas na sociedade, como exemplo, a informação, a comunicação e educação que impedem as pessoas com deficiência de participarem em igualdade com os outros. (Pereira & Simões, 2005).

A publicação das Normas de Equiparação de Oportunidades, delegou aos países membros a responsabilidade de desenvolver e disponibilizar as pessoas com deficiência, actividades culturais em condições igualitárias. (Nações Unidas, 1993, reg.10). Nesse contexto, cabe ao estado de cada Nação, “utilizar o potencial criativo, artístico e intelectual em benefício do próprio e também da comunidade (...) são exemplos de

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

actividades artísticas, *a dança*, a música (...) ”. Gostaríamos de destacar que esta publicação foi uma importante conquista social e artística para os bailarinos com deficiência.

Entre o final do século XX e início do século XXI, outras declarações foram sendo instauradas, como a Declaração de Caracas (2002), Declaração de Sapporo (2002), Declaração de Madrid (2002), entre outras. É notório, que em 2001, a Organização Mundial de Saúde (OMS, 2006) publicou a Classificação Internacional de Funcionalidade, Deficiência e Saúde (CIF)<sup>15</sup>.

E, mais recentemente, a Convenção sobre os Direitos das pessoas com Deficiências, adoptada na Assembleia-geral das Nações Unidas em Nova Iorque, no dia 13 de Dezembro de 2006, aprovado até a data por 127 países, inclusive a União Europeia. Em Portugal foi aprovado por decreto do Presidente da República nº 72 / 2009, no dia 7 de Maio de 2009.

A União Europeia proclamou em 2003, o Ano Europeu das Pessoas com Deficiências (AEPD) com a finalidade de conduzir os cidadãos europeus numa reflexão sobre os direitos das pessoas com deficiência. A União Europeia exerce um papel importante “ (...) cria condições de novos progressos, nomeadamente legislação europeia e impacto de acções sobre a situação das pessoas com deficiências”. (Comunidades Europeias, 2007, p. 1).

---

<sup>15</sup> A Classificação Internacional da Funcionalidade, incapacidade e Saúde, conhecida como CIF é um instrumento de classificação e descrição do funcionamento que apresenta alguns proponentes como: saúde e condições de saúde baseadas em termos de funcionamento, incapacidade e factores contextuais. A proponente funcionamento e incapacidade são estruturadas em duas grandes categorias: 1) funções do corpo e estruturas e 2) actividades e participação. O primeiro Grupo descreve as funções e as estruturas do corpo onde se avaliam mudanças e lesões, enquanto domínio das actividades e participação se centra na avaliação da capacidade e desempenho dos indivíduos (WHO, 2001).

A seguir tentaremos nos aprofundar noutros conceitos, referências centrais para estudos, análise e compreensão das questões atinentes à deficiência, tais como estigma, estereótipo, preconceito e alteridade. Consideramos necessário devido ao facto de haver uma difusão de conceitos e terminologias que de certa forma conduzem a uma multiplicidade de entendimentos a cerca do assunto. E, também objectivando a articular os saberes a respeito do tema em desenvolvimento

### **2.3 A Interlocução de outros conceitos: Estigma, Estereótipo, Preconceito e Alteridade.**

No que concerne ao conceito *Estigma* apresentado por Erving Goffman (1922-1982, é empregado como um atributo profundamente depreciativo. Goffman (2008) percebe o estigma como “um rótulo social que se altera radicalmente, o modo como os indivíduos encaram a si próprios e como são vistos pelos outros”. E, ainda destaca que as pessoas que são estigmatizadas “não preenchem as expectativas normativas da sociedade porque possuem características diferentes e / ou indesejáveis” (Goffman, 2008, p. 13).

Neste contexto, o estigma pode ser considerado como uma forma de designação social, tanto como a análise da sua relação com a identidade social de cada um. Assim, podemos reflectir que o estigma provoca mudanças significativas na vida dos estigmatizados, pois afecta a identidade social desses sujeitos conduzindo-os ao isolamento e, conseqüentemente dificultando cada vez mais, a sua aceitação na sociedade.

Nessa linha, Goffman (2008) aponta **três tipos de estigmas** nitidamente diferentes.

Em primeiro lugar há as **abominações do corpo** - as varias deformidades físicas. Em segundo lugar, **as culpas de carácter individual**, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os **estigmas tribais de raça, nação e religião**, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família". (p.14, grifo nosso).

Alguns aspectos são destacados por Goffman, em relação as posturas dos estigmatizados em relação ao seu estigma. O primeiro aspecto concerne a ***predisposição à Vitimização***, resultado da “Exposição da pessoa estigmatizada a servidores que vendem meios para corrigir a fala, promessas de obter fluência na conversação, etc”. Ou seja, os estigmatizados se sujeitam a situações extremistas para superar as angústias da situação que vivem. O segundo aspecto está embutido na forma como o ***estigmatizado tenta corrigir sua condição de maneira indirecta***, como “ (...) dedicando um grande esforço individual ao domínio de actividades consideradas geralmente fechadas, por motivos físicos e circunstanciais, a pessoas com o seu defeito”. (p.19).

Jodelet (2004, p. 59) define os estereótipos como “processos mentais pelos quais se operam a descrição e o julgamento das pessoas ou de grupos que são caracterizados por pertencer a uma categoria social ou apresentar um ou mais atributos próprios”.

Lippman (1922; 1961) é considerado o precursor da conceptualização contemporânea de estereótipos e das suas funções psicossociais. Lippman explica que este conceito é como imagens mentais que se interpõem, de forma subjacente entre o indivíduo e a realidade. De acordo com o autor, os estereótipos formam-se a partir de



sistemas de valores do indivíduo, com a finalidade de organizar e estruturar a sua realidade.

O significado de ***Preconceito*** é definido por Birou (1982), “Um preconceito é um juízo, por vezes uma opinião precipitada, proferida sem reflexão prévia, que a pode transformar numa prevenção”. (p. 316).

O preconceito é abordado por Jodelet (2004) como um julgamento positivo ou negativo, formado sem aviso prévio a propósito de uma pessoa ou de uma coisa e que, assim, compreende vieses e esferas específicas. O preconceito comporta uma dimensão cognitiva, especificada em seus conteúdos e na forma estereotipia, uma dimensão afectiva relacionada às emoções e valores engajados na interacção com o alvo e finalizando, uma dimensão conotativa, a descrição positiva ou negativa do alvo.

No que retrata, ao preconceito em relação a pessoa com deficiência podemos constatar que atitudes preconceituosas se baseiam em leituras estereotipadas a cerca da deficiência gerados pela falta de conhecimento a cerca da deficiência, o que acaba por gerar distorções e preconceito em relação a pessoa com deficiência. Neste contexto, Glat & Plestch (2009, p. 141), reconhecem que o preconceito mais contundente em relação a pessoa com deficiência, “ (...) é reforçado pelo diagnóstico clínico (...) é justamente sua proposta de alienação em relação a sua condição e incapacidade de reflectir, analisar, opinar e tomar decisões a respeito da própria vida”.

O conceito ***Alteridade***<sup>16</sup> presume uma prática reflexiva sobre nossa postura ética e moral nas trocas interpessoais, pois o facto de nos colocarmos no lugar do outro,

---

<sup>16</sup> De acordo com o E-Dicionário de Termos Literários, alteridade significa facto ou estado de ser o outro, diferenciação do sujeito em relação a um outro. Opõem-se a identidade, no mundo interior e subjectividade. Este tema aparece com alguma insistência nos mais recentes estudos pós-coloniais, feministas, desconstrucionistas e psicanalísticos, e é tratado também pelo dialogismo de Bakhtin.

conduz obrigatoriamente no reconhecimento das diferenças. E, assim ao sairmos do campo da reflexão e entrarmos no campo da acção, constituiremos uma prática centrada na alteridade que permite estabelecer uma relação pacífica e construtiva com os diferentes, ou seja, a partir do momento, em que nos identificamos, compreendemos e valorizamos os contributos da aprendizagem com aquilo que é diferente, estamos a abrir portas para aprender com as diferenças.

Sobre a utilização do termo alteridade Alves (2007) acrescenta

A utilização do termo Alteridade é recente e nem sempre se encontra dicionarizado. Entretanto seu uso se faz presente, cada vez mais, nos estudos e nas pesquisas do campo das Ciências Sociais e Humanas – O que revela tanto a necessidade de se ressignificar a relação com o outro como a proposição de novas configurações de inter-relações no espaço social. (Alves, 2007, p. 20, grifo nosso).

Neste contexto, a prática da alteridade está intimamente relacionada ao conceito de Inclusão. E, em específico esta pesquisa apresenta-se como fonte de compreensão dos discursos e culturas existentes numa companhia de perfil inclusivo, na medida em que, estamos a lidar com pessoas com ideias, conceitos, valores, conhecimentos construídos numa dinâmica de relações com os outros e ao mesmo tempo também são promotores de comunicação de um tipo de inclusão social realizada por meio da dança que acaba por proporcionar um diálogo entre a dança e a Sociedade.

---

Segundo o autor (1918-1924), “O eu só existe em diálogo com os outros, sem os quais não se poderá definir. O processo de autocompreensão só se pode realizar através da alteridade, sito é, pela aceitação e percepção dos valores do Outro. Acedido em 19/02/2010 em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/alteridade.htm>

## ***2.4 Interfaces da Exclusão e Inclusão Social e a Dança Inclusiva***

Com a intenção de tentar desvendar o elo de conexão entre a dialéctica exclusão / inclusão social e a DI, nos dispomos a apresentar, em primeira instância uma noção da teoria de Bader Sawaia para depois articularmos com a dança.

### ***2.4.1 A Dialéctica Exclusão / Inclusão Social***

Como referencial teórico da pesquisa em pauta, iremos tomar como base a teoria do processo de exclusão e inclusão Social discutido por Sawaia (2004) e Jodelet (2001, 2004). Alguns pesquisadores chegam a concordância conceptual com relação a Inclusão, a defender que a Inclusão é um processo *sem fim* e que atitudes e acções inclusivas contribuem para reduzir as pressões excludentes. (Booth & Ainscow, 2002; Santos, 1999/2000; 2000; 2002; 2003a, 2003b, 2009).

De acordo com Booth & Ainscow (2002), para fomentar a inclusão é essencial trabalhar em três dimensões, a dimensão da criação ***de culturas de inclusão***, a do ***desenvolvimento de políticas de inclusão***, e a da ***orquestração das práticas de inclusão***.

As ***culturas de inclusão*** englobam tudo com relação aos princípios e valores de uma instituição ou de um sistema; o desenvolvimento de ***políticas inclusivas*** onde as intenções são explícitas nas estratégias institucionais, nas directrizes e trajectos das acções que visem à inclusão/ minimização da exclusão e a de ***práticas de inclusão*** que

viabilizam a entrada e a permanência de *Todos* dentro de uma instituição a colocar os princípios e políticas em prática. (Booth & Ainscow, 2002; Santos, 2003a).

Sawaia (2004) ressalta a ambiguidade constitutiva do conceito de exclusão e aponta a contrariedade do termo “a qualidade de conter em si a sua negação e não existir sem ela, ou seja, ser idêntico à inclusão (inserção social perversa)”; e que por isso não pode ser desconectado do seu contexto sócio – histórico<sup>17</sup>.

Sawaia (2004) define exclusão como,

“(…) processo complexo e multifacetado, uma configuração de dimensões materiais, políticas, relacionais e subjectivas. É um processo subtil e dialéctico, pois só existe em relação à inclusão como parte constitutiva dela. Não é uma coisa ou um estado, é um processo que envolve o homem por inteiro e suas relações com os outros. Não tem uma única forma e não é uma falha do sistema, devendo ser combatida como algo que perturba a ordem social, ao contrário, ele é produto do funcionamento do sistema” (Sawaia, 2004, p. 9).

Na concepção teórica de Sawaia (2004) o processo dialéctico entre exclusão e inclusão social implica no entendimento de que a *sociedade veicula um processo cruel e perverso com os excluídos* porque ela *exclui para incluir* e esta transmutação é *condição da ordem social desigual*, o que implica o *carácter ilusório da inclusão*. Sawaia acrescenta a dialéctica inclusão / exclusão gesta subjectividades específicas que vão desde o sentir-se incluído até o sentir-se discriminado ou revoltado.

Para Sawaia (2004), a dialéctica exclusão / inclusão social são da mesma substância e formam *um par indissociável, que se constitui na própria relação*. Para o

---

<sup>17</sup> O contexto Sócio-histórico para Sawaia (2004, p. 8) “ (...) se configura pelos recalcamientos em todas as esferas da vida social, mas é vivido como necessidade do eu, como sentimentos, significações e acções”.

autor a dinâmica entre elas demonstra os potenciais de uma sociedade existir como um sistema.

Como categoria de análise da dialéctica exclusão / inclusão social, Sawaia (2004) utiliza o sofrimento *Ético-Político*<sup>18</sup> como ponto norteador, porque este tipo de sentimento “retrata a vivência quotidiana das questões sociais dominantes em cada época histórica, especialmente a dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade”. O autor também emprega em contra-partida a felicidade ético-política quando se consegue ultrapassar a prática do individualismo e resgatar valores humanísticos.

Cabe aqui destacar que o sofrimento ético-político, não diz respeito ao eu individual, mas ao sofrimento daqueles que são excluídos; ele é *expresso por emoções que têm consciências de como é a lógica excludente*, é baseada na subjectividade. Assim sendo, vivenciar o sofrimento ético-político é conhecer de perto a desigualdade, o preconceito, a marginalização, a injustiça e a exploração. E, nada melhor do que compreender o fenómeno para poder superá-lo.

No que tange, ao campo psico-fenomenológico do excluído, ou seja, no *plano do eu individual* que envolve sentimentos, desejos, necessidades e sofrimentos; que deveriam ser naturais pois se fazem parte do processo de amadurecimento do ser

---

<sup>18</sup> De acordo com Sawaia (2004, p. 104-105), “o sofrimento ético-político qualifica-se pela maneira como sou tratada e trato o outro na intersubjectividade, face a face ou anónima, cuja dinâmica, conteúdo e qualidade são determinados pela organização social “. Ele revela a tonalidade ética da vivência cotidiana da desigualdade social, da negação imposta socialmente às possibilidades da maioria apropriar-se da produção material, cultural e social de sua época, de se movimentar no espaço público e de expressar desejo e afecto”.

humano, entretanto, quando essas experiências vêm carregadas de estigmas, passa a representar uma ameaça à auto-estima, ao processo de auto-aceitação levando-os a vulnerabilidade de sofrimentos psíquicos e até ao desajuste social.

Sawaia (2004) alerta que para reverter o processo de exclusão social é necessário *eleger um princípio regulador sobre os quais se pode minimizar seus efeitos e conseguir a emancipação. Este princípio é a humanidade.*

Para superar o sofrimento ético-político e transformá-lo em forma de sentimentos, desejos e necessidades Espinosa propõe o conceito de *Potência Acção* (Espinosa, 1998)<sup>19</sup>; como forma de potencializar o corpo e os afectos, pois assim haverá o desenvolvimento de valores éticos tão necessários no processo de Exclusão / Inclusão Social.

No próximo tópico, tentaremos pontuar o surgimento da DI na história da dança e reflectir sobre a conceptualização de DI (Amoedo, 2002, 2007; Kauffman, 2006) e Dança Integrativa (Benjamin, 2002; 2008), a fim de enveredarmos na vertente artística, e então correlacioná-la com a óptica da dialéctica Exclusão e Inclusão Social de Sawaia (2004).

## **2.5 O desvelar da Dança Inclusiva**

Com o objectivo de compreender os sentidos constituídos na DI na contemporaneidade, pretendemos aqui apresentar um arcaboço de referências que contemplam o entendimento sobre a relevância desta nova área de actuação, principalmente, no que tange ao cultivo das trocas interpessoais e intrapessoais, pautados na diversidade cultural e artística. Estas experiências também visam

---

<sup>19</sup> Espinosa (1998), entende o conceito de Potência de Acção como “o direito que cada indivíduo tem de ser, de se afirmar e de se expandir, cujo desenvolvimento é condição para atingir a liberdade (...) refere-se ao movimento de constituição do homem como potência de libertação na preservação da própria substância, e que é acompanhada por afecto de alegria”.

demonstrar que a eliminação de barreiras preconceituosas se esvaem mediante o conhecimento do outro e da valorização dos seus potenciais, sobretudo, porque baseiam-se numa relação enriquecedora consignada pelas diferenças culturais, artísticas, físicas, afectivas e sociais.

Com tal propósito, tracejamos um caminho fundamentado nos aspectos históricos da dança que de certa forma contribuíram para o surgimento da DI, sobretudo, quando destacamos a influência das políticas sociais que abriram campo para a inserção das pessoas com deficiência na sociedade [conforme o item 1.2.1] e, que conjecturaram a inserção dos bailarinos com deficiência no mundo da dança.

Nossa intenção nesta segunda parte do enquadramento teórico, longe estamos de uma revisão extensa da dança moderna, pós-moderna e contemporânea, pois procuramos apenas presumir ligações que justifiquem a consolidação da DI, na era contemporânea.

Com este intuito, nos apoiamos na justificativa de Amoedo (2001) quando apresenta dois marcos que justificariam a entrada das pessoas com deficiência no mundo da DI no período da Dança Moderna “(...) houve transformações nos convencionalismos vigentes na dança, sendo a dança moderna um importante marco e, por outro, ocorreram mudanças nas políticas sociais voltadas as pessoas portadoras de deficiências” (p.190).

Historicamente, sabemos que a Dança Moderna surge no início do século XX, como forma de contestação ao convencionalismo da dança clássica académica, cuja técnica muito rígida e codificada impossibilitava a participação mais democrática dos corpos, pelo contrário, reservava a poucos a possibilidade de expressar, devido as limitações físicas da maior parte de seus praticantes.

A Dança Moderna vem romper com essas barreiras propondo o enfraquecimento das arraigadas imposições culturais sobre certos tipos de atributos corporais como, o tipo perfeito ou imperfeito, belo ou grotesco, hábil ou deficiente; possibilitando dessa forma, o expressar intensamente com o corpo, independente de que tipo de corpo fosse ele.

Nunes (2005) constata que nesse percurso histórico, a Dança Moderna trouxe um novo modo de pensar no corpo e, com isso as formas de representação da dança se diversificaram também, “O século XX nos deixou de herança a descoberta da singularidade de cada corpo e as possibilidades de expressão pessoal deste, reminiscência da tradição romântica” (Nunes, 2005, p.47).

Projectando um olhar histórico mais abrangente sobre os contributos da Dança Moderna, constatamos que houve uma exploração e expansão desta nova modalidade de dança nos E.U.A e na Europa. No que se refere aos seguidores dos E.U.A, temos François Delsarte (1811-1871) considerado o primeiro teórico da dança que teve como seguidores, Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968). Segundo Roubaud (2001), “esses novos criadores reclamam o direito à sua individualidade expressiva (...)” (p.80).

Outros talentos, foram surgindo como Doris Humphrey (1895-1958) desenvolveu estudos engajados nos processos de expressão individual dos artistas e sistematizou uma técnica baseada nos movimentos naturais a partir dos princípios biológicos, motores ou anatómicos (Nanni, 2009).

Martha Graham (1894-1991) bailarina, coreógrafa e professora usava a dança como instrumento de protesto e consciencialização política e social, buscava expressar a cultura norte-americana à problemática do século XX. (Nanni, 2009). A sua técnica é



actualmente, utilizada em várias companhias de DI, como por exemplo, a Candoco Dance Company, em Londres. (Benjamin, 2002).

E, destacamos também Merce Cunningham (1919) foi aluno e bailarino de Martha Graham entretanto rompeu com a tradição *Modern Dance* ao propor outras estruturas para a linguagem, como “a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cénico, a independência da músicas e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia (...)” (Gil, 2004, p.27).

Na Europa, a história da dança moderna, nos anos 30, marcados pela primeira guerra mundial foi designado de *Expressionismo Alemão*, e tem como nomes de referência Mary Wigman (1886-1973) influenciada pelos seus dois mestres, Jacques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf von Laban (1879-1958). Outro nome de excelência da dança moderna é Pina Bausch (1940-2009) que fez do paradoxo um meio de criação de movimentos. (Gil, 2004)

Cabe aqui destacar, o teórico da dança do século XX, Rudolf Von Laban, dedicou sua vida ao estudo da sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos, tais como, criação, notação, apreciação e educação. No campo da dança educacional, Rudolf von Laban, dedicou-se à análise dos elementos do movimento humano revelando que “(...) o único meio que pode promover a liberdade e a espontaneidade da pessoa que se move é ter uma certa orientação quanto ao saber e quanto à aplicação dos princípios gerais de impulso e função (...)” (Laban, 1978, p. 11).

Podemos constatar que a Dança Moderna com toda riqueza e multiplicidade de sistemas e estudos corporais abriu o campo da dança a uma heterogeneidade corporal mais abrangente que a dança clássica. O que mais tarde, possibilitou a participação de

artistas com deficiências físicas e com o corpo reconhecido fora dos padrões socialmente aceites, fossem de certa forma conduzidos para experienciar esta nova proposta da dança. Segundo Bellini (2001, p. 208) “Ampliaram-se as fronteiras da dança e redesenharam-se amplos contornos do novo teatro-físico e da performance que estava emergindo (...) a fisicalidade dos artistas bailarinos com “corpos imperfeitos” tornou-se um fértil material coreográfico (...)”.

Neste mesmo contexto Amoedo (2002) atrela a possibilidade dos *nove vectores* apresentados por Bernard (1990)<sup>20</sup> como possível fonte de abertura do cenário da dança moderna para bailarinos com deficiência.

Ferreira (2005) desenvolveu uma pesquisa sobre os sentidos constituídos na / da dança sobre cadeiras de rodas, em que descreve justamente a respeito dos contributos da dança moderna para ampliação de fronteiras na dança as pessoas com deficiência. “Os corpos menos performativos tornam-se fonte de pesquisa, contrário ao proposto pela dança clássica, *corpos diferenciados* passaram a ser objectos de estudo” (p. 5).

Outrossim, é interessante destacar que a veiculação de imagem pelos médias sobre as performances dos bailarinos com deficiência despertaram a crença de que esteja havendo literalmente um movimento de inclusão, mas o que ocorre neste cenário é justamente o exercício perverso da exclusão (Sawaia, 2004; Jodelet, 2004), trata-se de um movimento subtil que permite a aparição camuflada do corpo e para obter a acessibilidade e representatividade mediática é necessário concordar com a situação do corpo coitadinho e assim, negar o corpo estrutural, biológico e culturalmente apto para

---

<sup>20</sup> Amoedo (2002) apresenta nove vectores principais para definir a dança moderna, a ter como referência os padrões estéticos dominantes da dança clássico-académica. São eles: Morfologia dos artistas escolhidos, a visibilidade do corpo, as posturas, as atitudes, os gestos, os deslocamentos, expressão facial, expressão fónica e contactos (Bernad, 1990 citado por Amoedo, 2002, p. 38-39).

construir conhecimentos. Então, essa forma de exclusão exige-se uma singularidade excluída (Correia, 2007).

No período da Dança Pós moderna, conhecido também por Nova Dança, o movimento do corpo fala de si mesmo. Essa fase também trouxe benefícios para o corpo com deficiência porque consistiu num novo período de investigação corporal em que se valorizava experiências corporais com o propósito de compreender melhor as possibilidades de cada corpo e suas múltiplas linguagens (Parra, 2009).

A nova Dança (*New Dance Movement*) no Reino Unido foi inicialmente identificada por liberação (Liberation) como tema central do movimento da nova dança. Segundo Benjamin (2002), a companhia Green Candle (1987) tornou-se veículo para muitas pessoas jovens e mais velhas, com ou sem deficiência explorar e descobrir a dança dentro de suas capacidades e como *performers*.

Podemos constatar que, com a dança moderna e pós-moderna se instauraram informações significativas sobre os movimentos corporais vindos de corpos variados; o que encorajou a construção de novas técnicas, teorias e sistemas que viabilizaram a participação das pessoas com deficiências.

A Dança Contemporânea<sup>21</sup> iniciou seus primeiros movimentos na segunda metade do século XX, a partir da influência da Dança Moderna e Pós-moderna, entretanto, não definiu uma técnica específica e sim, abarcou uma multiplicidade de técnicas e métodos, com a finalidade de estimular o intérprete – bailarino a desenvolver a sua criatividade, constituindo-se assim, como uma modalidade que investe na pesquisa

---

<sup>21</sup> Para Siqueira (2006), a Dança Contemporânea “sintetiza elementos de várias construções estéticas anteriores, como balé clássico e dança moderna, buscando assim, construir uma nova estética, uma nova linguagem e mostrar um novo corpo, portador de valores sociais e conteúdos simbólicos explicitados por coreografias que os articulam aos movimentos. Esses conteúdos simbólicos são importantes para interação social e para apreensão dos papéis sociais” (Siqueira, 2006, p. 7).

e na criação de novos movimentos alicerçados na imersão de um universo em outro, a confabular o enriquecimento na diversidade.

Entretanto, Nunes (2005) considera que a inserção dos corpos com deficiência na Dança Contemporânea se exige um desafio pois requer numa reformulação das estruturas de representação da dança para incluí-los.

Neste contexto recorremos a Nunes (2005):

Se a construção e fruição destes corpos já não são tarefa fácil, nem para o criador nem para o seu interlocutor, a inserção na cena de corpos com reais desafios físicos provoca um desafio ainda mais agudo. A singularidade do corpo de um artista com necessidades especiais pede um esgaçamento das estruturas de representação da dança. (Nunes, 2005, p. 47).

Benjamin (2002) considera que o sucesso da *Bristish New dance*<sup>22</sup>, na década de 70 em Londres deu-se a partir da interacção entre as companhias de dança da comunidade e os profissionais da dança [bailarinos que fazem trabalhos independentes], a gerar o crescimento regional de agências de dança. Entre os grupos que seguiram o movimento da Bristish New Dance, destacamos o *DV8 Physical Theatre's*, por ser uma companhia que reconhece a competência do artista profissional, seja ele, com ou sem deficiência. Em 2004, produziu-se “The Cost on the Living”, a ter no elenco, o reconhecido e talentoso bailarino com deficiência física, David Toole.

---

<sup>22</sup> Segundo Mackell (1992) citado por Benjamin (2002) “The history of New Dance is traced from its beginnings in the 1960s through to the present day, looking at the individuals, companies and organizations which helped to shape the movement. The range of concerns that have characterized New Dance is then examined concerns that go beyond choreography and performance to include issues such as institutional organization, criticism, funding, feminism and politics”.

Tradução realizada: “A história da New Dance é traçada desde o seu início na década de 1960 até os dias atuais, olhando para os indivíduos, empresas e organizações que ajudaram a moldar o movimento. O leque das preocupações que têm caracterizado New Dance é então examinado problemática que vão além da coreografia e performance para incluir questões como a organização institucional, a crítica, o financiamento, o feminismo e a política”.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Nos anos 70, houve um marco relevante para o desenvolvimento artístico dos bailarinos com deficiência na dança contemporânea, foi a contribuição do *Contact Improvisation*<sup>23</sup>, nos anos 70 por Steve Paxton e Anne Kilcoyne, uma técnica que facilita a interacção entre os corpos, as suas reacções físicas e ainda proporciona a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais (Leite, 2005; Benjamin, 2002).

A partir desta percepção, os corpos na Dança Contemporânea têm como referência o contexto cultural e social, uma vez que, são originários de distintos grupos sociais.

Desde os anos 80/90, em Portugal, o movimento Nova Dança Portuguesa<sup>24</sup>, vem se conjecturando, bojo de tal informação, acrescenta Macara & Figueira (1999) “(...) characterised by a great variety of personal approaches to what may be referred to as dance theatre”<sup>25</sup>. A partir desse movimento, alguns profissionais como Rui Nunes, Liliane Viegas e Pia Krammer se voltaram para a área da Dança terapia<sup>26</sup> inclusive com alunos com alguns tipos de deficiência. Esse mesmo trabalho expandiu-se ainda em Portugal direccionado somente para crianças autistas (Oliveira, 2009).

Ainda neste contexto, Gehres (2007) destaca o protocolo da Companhia Paulo Ribeiro (Portugal, 2006) com a Associação Avis PT21, um grupo composto de crianças e jovens com trissomia 21, “Protocolo prevê que os associados da Avis PT21

---

<sup>23</sup> Novack, Cynthia Jean. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

<sup>24</sup> Reconhecida por Roubaud (2001) como Dança Independente que, “ (...) reflecte, claramente, os processos de transformação social e cultural do Portugal dos Pós 25 de Abril” (p.139).

<sup>25</sup> Tradução realizada: “ (...) Caracteriza-se por uma grande variedade de abordagens ao que pode ser referido como Dança-Teatro”:

<sup>26</sup> Segundo Couto (2009), “a Dançoterapia situa-se no seio das terapias de mediação corporal e, dentro destas, das terapias expressivas, no sentido em que, constituindo, uma abordagem do tipo comunicativo e relacional, pretende o tratamento de indivíduos, tendo como principais instrumentos de trabalho a análise do movimento e o trabalho como o corpo. Linearmente, este consiste na exploração do movimento espontâneo, a expressão de emoções e a comunicação não-verbal” (p.67).

participarão como alunos e alunas nas aulas do Lugar Presente / Companhia Paulo Ribeiro” (p. 36).

Outro grande contributo para a area da DI foi apresentado na Dance Research (1993), citado por Benjamin (2002), em que foi apresentada uma pesquisa em 1990 de Steve Paxton e Anne Kilcoyne onde desenvolveram um programa de treinamento pioneiro para bailarinos cegos e amblíopes baseado no ensino da técnica *Contact Improvisation*, “The Teaching of Contact Improvisation to a mixed disability group compound communication problems, and we prefer to work with specific disability along with the able-bodies within each changed within the last decade”<sup>27</sup> (p.19).

Albright (1997, p.89-90) também salienta a relevância do *Contact Improvisation* “He can represent the disabled body differently precisely because it doesn’t try to recreate the aesthetic frames of a classical body or traditional dance context”<sup>28</sup>.

Neste mesmo contexto, Leite (2005), também considera que o *Contact Improvisation* contribuiu para uma grande variação de “corpos aceitáveis”.

O contacto improvisação também contribuiu para uma grande variação de “corpos aceitáveis” e hábeis para esta forma de dança. Podem ser considerado por pessoas das mais variadas idades, alturas, pesos, etnias, e, inclusive portadores de deficiências físicas. Esta diversidade de tipos de corpos contrasta com a uniformidade entre os bailarinos de outras formas de dança, onde padrões restritos de corpos e beleza prevalecem. A ideologia do Contato Improvisação define o dançarino em termos de acção e sensação do corpo e não de aparência. Isto promove a aceitação e inclusão de uma maior variedade de talentos e de tipos de corpos. (Leite, 2005, p. 100, grifo nosso).

---

<sup>27</sup> Tradução realizada: “Ensinar Contacto Improvisação a um grupo heterogéneo traz problemas de comunicação, e nos preferimos trabalhar com deficiências específicas juntas com os não-deficientes dentro do que mudou na última década”.

<sup>28</sup> Tradução realizada: “Ele pode representar o corpo com deficiência de maneira diferente precisamente porque não tenta recriar os quadros estética de um corpo clássico no contexto da dança tradicional”.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Outro método de dança investigado por Herman (2009) e que fundamenta-se no *Contact Improvisation* é o Método DanceAbility criado por Alito Alessi (EUA) que expandiu-se na América Latina, Europa, Ásia, EUA e Canadá. O método é direccionado para a formação e qualificação dos bailarinos com e sem deficiência, a fim de promover uma comunidade de dança verdadeiramente inclusiva.

Herman (2009) citando Alessi (2007) fala sobre o *Contact Improvisation*:

We believed in dance for everybody, but it was not a very wide spectrum of people at all. Then we thought, 'Wow! A non-technical dancer and a contact improvisation person with a modern dancer together? That's diversity,' that's what we believed. 'There is a fat person in our collective, there is a woman lifting a man! Wow!' Of course it was an evolution, a very important change in contemporary dance. It was a big change for society too<sup>29</sup> (Alessi, 2007 citando Herman, 2009, p. 2).

Barnabé (2001) formulou Proposta de Ensino e Aplicação da dança e seus elementos para pessoas com deficiência física, fundamentados na metodologia de Rudolf Von Laban, Gerda Alexander e María Fux. Estabeleceu três princípios básicos para a proposta “A estrutura, a identificação e a linguagem e, desses a resultar em seis etapas de ensino<sup>30</sup>, no final do estudo aponta que a dança pode ser vista enquanto um processo e que se adapta distintamente a cada pessoa.

Amoedo (2002) pesquisou 12 (doze) companhias de Dança de perfil inclusivo<sup>31</sup> dos USA, Áustria, Inglaterra, Alemanha e Brasil e verificou que 8 delas utilizam o

---

<sup>29</sup>Tradução realizada: “Acreditamos na dança para todos, mas isto não foi um espectro muito amplo para todas as pessoas. Então pensei, uau! A dançarina sem técnica e uma pessoa do contacto improvisação conjuntamente com a Dança Moderna? Essa diversidade, que é o que nós acreditamos “Há uma pessoa gorda no nosso colectivo, há uma mulher que levanta um homem, uau! Claro que foi uma evolução, uma mudança muito importante na dança contemporânea. Foi uma grande mudança para a sociedade também”.

<sup>30</sup>Segundo Barnabé (2001, p. ix) “as etapas de ensino consistem no encontro com os pares do grupo, o tato e o contacto com a cadeira de rodas, a saída da cadeira, o corpo no chão, a descoberta dos movimentos do corpo e juntando às conquistas e montando os conjuntos de movimento”.

<sup>31</sup>Amoedo (2002) apresenta um quadro sobre formas, dimensões e níveis de prática da companhias participantes do “The international Festival of Wheelchair Dance. Dentre as 12 companhias investigadas 8 utilizam o contacto improvisação como forma de trabalho. São elas: Axis Dance Company,

contacto-improvisação como forma de trabalho. Amoedo (2002) ressalta que é “a técnica mais difundida em trabalhos inclusivos” (p.97).

No que diz respeito às experiências de *Mainstream* vividas pelos bailarinos com e sem deficiência do Reino Unido, acrescenta Benjamin (2002, p. 16), “Some of the most interesting work around seems to grow from this synthesis, and is often far more satisfying on many levels than purely professional pieces presented in the mainstream<sup>32</sup>”.

## **2.6 A Dança Inclusiva e Interfaces com a Dialéctica Exclusão e Inclusão Social.**

Nesta etapa do estudo, iremos debruçar inicialmente na conceptualização da DI e Dança Integrativa apresentada por três autores, Amoedo (2002); Kauffman (2006) e Benjamin (2002; 2008) que apesar de apresentarem termos e contextos distintos, desenvolvem trabalhos com objectivo único, promover o desenvolvimento artístico [de forma profissional ou amadora] dos bailarinos com e sem deficiência. E, pôr fim articularemos a dialéctica exclusão e inclusão social com a DI, com destaque para o enfoque artístico da DI.

Muitos autores apontam que no final do século XX e no início do século XXI, foram ampliando-se os trabalhos independentes com e sem bailarinos deficiência e, formando-se companhias de dança com perfil inclusivo em diversos países, a ocasionar

---

Bilderwerfer, CandoCo Dance Company, Danceability, Din A 13, Light Motion, Paradox Dance e Rodaviva Cia de Dança.

<sup>32</sup> Tradução realizada: “Alguns dos trabalhos mais interessantes na comunidade parecem estar a crescer a partir desta síntese, e muitas vezes é muito mais satisfatório ver em vários níveis de peças puramente profissional apresentados no *mainstream*”.



uma difusão de termos, tais como, *Inclusive Dance*<sup>33</sup>; *Community Dance*<sup>34</sup> *Integrated Dance*<sup>35</sup> *Wheelchair Dance*<sup>36</sup>, *Mixed Ability Dance*<sup>37</sup> (Albright, 1997; Amoedo, 2002; Benjamin, 2002; Hills, 2003; Kauffman, 2006; Amans; 2008). Entretanto, nos fixaremos na DI e Dança Integrada.

Amoedo (2007) revela a sua opção por denominar o trabalho desenvolvido por ele [com bailarinos com e sem deficiências], simplesmente por Dança, entretanto julga que apesar da abertura estética do cenário actual da dança para bailarinos com deficiência “ainda há um longo caminho a percorrer para que a participação de intérpretes com deficiência seja vista como algo comum” (p.47). Por este motivo Amoedo (2002) reconhece seu trabalho como DI.

Amoedo (2002) define a DI:

Temporariamente nomeamos o nosso trabalho de “DANÇA INCLUSIVA”, que para nós são aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência, onde os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em toda a elaboração e criação artística. Todo este processo deve levar em consideração a possibilidade de mudança da imagem social e inclusão destas pessoas na sociedade, através da arte de dançar, uma necessidade premente em vários países onde este tipo de trabalho existe, em Portugal inclusive”. (Amoedo, 2002, p. 21, grifo nosso).

O conceito de DI, apresentado por Amoedo (2002) é configurado como referencial para este estudo, porque abarca a dimensão artística sem deixar de lado os aspectos educacionais e terapêuticos, além do que, Amoedo (2002) segue a lógica da reversibilidade do processo de Exclusão em Inclusão Social, a partir do momento em

---

<sup>33</sup> Tradução realizada: “Dança Inclusiva”.

<sup>34</sup> Tradução realizada: “Comunidade Dança”.

<sup>35</sup> Tradução realizada: “Dança Integrada”.

<sup>36</sup> Dança sobre Cadeiras de Rodas ou Dança sobre Rodas. A dança sobre cadeiras de Rodas é regulamentada pelo International Sports Organization for the Disabled – ISOD, com sede em Munique, foi reconhecida oficialmente pelo *European Paraolympic Committee* (EUROPC), em 1993 pelo *International Paraolympic Committee* (IPC). No ano de 1998, foi fundado o *Internacional Wheelchair Dance Committee* (WDSC), considerada modalidade desportiva. (Krombholz, 2001).

<sup>37</sup> Tradução realizada: “Dança de Habilidades Mistas”.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

que coloca em primeiro plano o aprimoramento e competência artística dos bailarinos com deficiência com a finalidade de reconhecimento por parte do público da notória competência profissional e social dos mesmos. Nessa lógica, acreditamos que a dança pode alterar a imagem social da deficiência e assim, transformar-se em vector de inclusão social dos bailarinos com deficiência.

No que se refere a DI, Kauffman (2006) desenvolveu um método chamado “*Inclusive Creative Movement and Dance*”<sup>38</sup> aplicado em escolas inclusivas nos USA, Canadá, Europa, Austrália e Nova Zelândia que dispõem em seu currículo School Dance Programs (Programa Dança Escolar), “School dance programs capitalize on a child’s inherent love for moving. In an integrate dance class *all* students are included in all activities”<sup>39</sup> (Kauffman, 2006, p. 30).

Kauffman (2006, p. 30) entende que “Inclusive dance is founded on the premise that children develop at different rates of speed and in different ways”<sup>40</sup>. A autora também tem a percepção que a sala de aula é o lugar ideal para celebrar às diferenças porque crianças com e sem deficiência estão a aprender juntas respeitando o avanço uns dos outros.

De acordo com Kauffman (2006)

In Inclusive dance, all students gain a sense of their own talents and learn to appreciate the rich, diverse world in which they live. Regardless of the style of dance being taught, students work collaboratively toward greater self-expression”<sup>41</sup> (Kauffman, 2006, p. 30).

---

<sup>38</sup> Tradução realizada: “Dança e Movimento Criativo e Inclusivo”.

<sup>39</sup> Tradução realizada: “Programas de dança escolar captam o amor inerente de uma criança para o movimento. Em uma aula de DI todos os estudantes estão incluídos em todas as actividades”.

<sup>40</sup> Tradução realizada: “DI é fundada na premissa de que as crianças desenvolvem-se em diferentes tipos de velocidade e de maneiras diferentes”.

<sup>41</sup> Tradução realizada: “Na DI, todos os alunos ganham um sentido de seus próprios talentos e aprendem a apreciar o mundo rico e diversificado em que vivem. Independentemente do estilo de dança a ser ensinado, os alunos trabalharão em conjunto para uma maior auto-expressão”.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

Para Benjamin (2008), a Dança Integrada refere-se ao processo de fazer dança ou coreografia, num sentido mais amplo porque a conceptualização traduz-se em igualdade entre membros que vivem numa mesma sociedade. Para que tal propósito seja conquistado, faz-se necessária uma interconexão entre seus elementos, ideias e concepções afim de que os questionamentos e atritos sejam resolvidos na própria dança. Benjamin (2008) destaca a relevância de explorar a fisicalidade dos bailarinos na dança integrada deixando-os à vontade para fazer suas significativas contribuições.

Na visão de Dança Integrada de Benjamin (2002; 2008), existe uma preocupação principal a cerca dos objectivos do grupo e se os mesmos estão a servir a todos os interessados, sejam eles bailarinos com deficiência ou não. Benjamin (2002, p. 16) ainda revela que, “In pursuing an integrated vision, my concern is not solely with physical access to the stage or the art form, though clearly access is essential; nor is it solely with the needs of disabled dancers, though these have to be addressed”<sup>42</sup>.

Em suma, na concepção de Benjamin (2002), a Dança Integrada não é reconhecida como uma forma, organização ou estilo. Pelo contrário, a sua meta consiste em combater os rótulos e categorizações para que esses signos temporários sejam descartados e transformados logo que reconheçamos uns aos outros, com fins de viabilizar o espaço igualitário entre as pessoas com e sem deficiência. Na realidade, o que Benjamin aponta é a necessidade de reconhecer a dança puramente dança, sem nos rotularmos e limitarmos.

Conforme foi exposto, a dialéctica exclusão / inclusão social inclui processos que estão intimamente relacionados, e acontecem porque há movimentos internos,

---

<sup>42</sup> Tradução realizada: “Na prossecução de uma visão integrada, a minha preocupação não é o único com acesso físico ao estado ou a forma de arte, embora claramente o acesso é essencial, nem é exclusivamente com as necessidades de bailarinos com deficiência, ainda que estes têm de ser abordadas”.

dentro da própria sociedade, de excluir e incluir pessoas ou grupos que não se enquadram aos padrões socialmente aceites. Então, nos vem a questão: E, qual a relação do processo de Exclusão / Inclusão Social com a DI?

Acreditamos que existe uma correlação intrínseca entre a DI e o processo de Exclusão / Inclusão Social. A DI vem simbolizar o “espaço” que a sociedade criou para dar oportunidade a inclusão social dos bailarinos com deficiência, que durante séculos foram excluídos do convívio com os “normais” na dança. Neste ponto de vista, poderíamos colocar que a sociedade promoveu a inclusão social dos bailarinos com deficiência através da DI, entretanto, numa outra óptica achamos que a DI não garante veladamente, a inclusão social, se a sociedade em grande parte, resiste à convivência e aprendizagem com às diferenças, seja pelo facto de não se sentir preparada ou por carregar preconceitos a cerca da deficiência.

Nesta percepção, a DI constitui-se como local de segregação social dos bailarinos com deficiência, pois a cabe a DI, aceitá-los e incluí-los. “Essa colocação é representada pela condição da lógica social desigual, o que implica o carácter ilusório da inclusão” (Sawaia, 2004). É, a inclusão social perversa que inclui para excluir que a sociedade nos ilustra. Mas, questionamos aqui neste estudo que inclusão social é essa que segrega os bailarinos na DI e, não permite a livre circulação dos mesmos em qualquer companhia de dança? Pois, ainda são escassas as companhias que abrem as portas a inclusão desses bailarinos, já que estamos em tempos de inclusão social.

Em contrapartida, é enaltecido que a própria DI, vem desencadeando o movimento de reconhecimento desses bailarinos, com e sem deficiência, amadores ou profissionais, e com seus méritos artísticos, a fim de exterminar com o preconceito de

que os bailarinos com deficiência não são capazes de dançar em qualquer companhia, pelo contrário, estão a nos dar a lição de que possuem talentos, competências e amadurecimento suficiente para lidar com certas limitações dos que ainda rejeitam este tipo de convívio.

Neste desafio destacamos, Amoedo (2002),

Pretenderíamos ressaltar que quando bailarinos com corpos diferentes forem aceites em todas as companhias de dança por suas qualidades artísticas e esta diferença não for mais alvo de tantos estudos, atitudes incrédulas e/ou de condescendência dúbia pensamos que teremos cumprido o nosso papel em busca de uma real inclusão destas pessoas no universo da dança, e nesse momento, o termo Dança Inclusiva poderá ser desprezado, ficando somente para os registos históricos – sintoma de plena aceitação da unicidade na diversidade pois, de bailarinos se trata, que dançam com o corpo e não “apesar do corpo. (Amoedo Barral, 2002, p. 124).

### **2.6.1 A Dança Inclusiva na Vertente Artística**

Sabemos que a DI é constituída pelas vertentes: terapêutica, educacional, artística e social. Entretanto, optamos por focar somente a vertente artística, para não nos estendermos em demasia no texto e também porque o enfoque do grupo pesquisado (GDD) é mais sobressalente o aspecto artístico.

Particularmente, na década de 80, a contribuição do campo da teoria cultural e social<sup>43</sup> (Thomas, 2003; Albright; 1997) bem como a evolução dos conceitos estéticos da performance pavimentou caminhos para a abertura da comunidade artística a novas formas de dança, i.e., houve uma democratização da dança neste período materializada com a inclusão de pessoas com diferentes corpos em sua essência. Benjamin (2008, p.104) informa que esse processo já estava por acontecer lentamente desde a década de

---

<sup>43</sup> Thomas, Helen. (2003), “The Body, Dance and Cultural Theory”. Londres: Palgrave Macmillan.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

70 na Inglaterra, “Disabled people are embedded within the U.K dance scene in a way unimaginable in the 1970s. Perhaps this one of the most remarkable cultural shifts that has taken place in recent years (...)”<sup>44</sup>.

Neste contexto, o bailarino com deficiência, profissional ou amador começou a ganhar mais status porque passou a ser visto como artista da dança. Assim, sendo é correcto falar, que foi colocado em destaque, o desafio à fisicalidade dos bailarinos com deficiência, pois era necessário comprovar o expressivo potencial dos corpos “diferentes” na dança. (Benjamin, 2002), a partir de então, companhias de DI<sup>45</sup> e festivais de DI<sup>46</sup> despontaram neste cenário, em países como Estados Unidos da América, Inglaterra, entre outras (Albright, 1997; Amoedo, 2002; Benjamin, 2002, 2008).

Convém reconhecer que a quantidade de companhias de DI, Associações, Fundações, Métodos e Projectos de DI surgiram no final do século XX e início do século XXI, em diversos países. A seguir apresento algumas delas: *Green Card Dance Company* (1978, U.K); *La Compagnie de L’oiseau-Mouche* (1981, França); *Touchdown Dance* (1986, EUA); *Method DanceAbility* (1987, EUA); *karen Peterson and Dancers* (1990, EUA); *Full Radius Dance* (1990, E.U.A); *Candoco Dance Company* (1991, U.K); *Limites Companhia de Dança* (1992, Brasil); *Spiter Dance Company* (1992,

---

<sup>44</sup> Tradução realizada: “As pessoas com deficiência estão inseridas dentro do cenário da dança no Reino Unido de uma forma inimaginável na década de 1970. Porventura, esta seja uma das mudanças culturais mais notáveis que tem ocorrido nos últimos anos”.

<sup>45</sup> Neste contexto, Benjamin (2008, p. 100) destaca a relevância da Candoco Dance Company (U.K) “Candoco emerged mid -1990s it radically altered the way disabled people were viewed – not just in dance but on a societal level too, through exposure on stage, in film and in the written word.”

Tradução realizada: “CanDoCo surgiu em meados da década de 1990 e alterou radicalmente o modo como as pessoas com deficiências eram vistas e – não apenas na dança, mas em um nível social também, através da exposição no palco, no cinema e na palavra escrita (...)”.

<sup>46</sup> De acordo com Amoedo (2002) entre os meses de Maio e Junho de 1997, nos U.S.A foi realizado um evento importante para a DI, nomeado por “The International Festival of Wheelchair Dance” em colaboração com Very Special Art’s Massachusetts e Dance Umbrella.

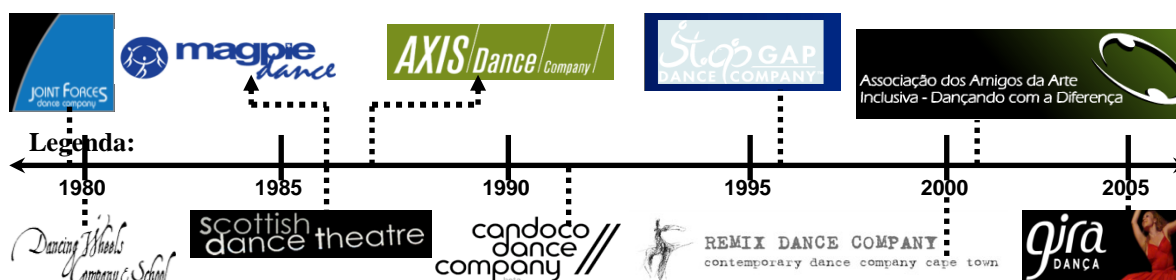
EUA); *Anjali Dance Company* (1993, Reino Unido); *Infinity Dance Theater* (1994, EUA); *Bilderwerfer* (1994, Áustria); Plural Grupo de Dança Contemporânea (1995, Portugal); DIN A 13 (1995, Alemanha); RodaViva cia de Dança (1995, Brasil); *Indepen-Dance* (1996, U.K); *Touch Compass Dance Trust* (1997, Nova Zelândia); *Danza Sin Limites* (Argentina, 1997); *Blue Eyed Soul Dance Company* (1998, Inglaterra); Ekilíbrio Cia. de Dança (1998, Brasil); Associação VoArte (1998, Portugal); *Light Motion* (EUA, 1988); *Compañia Danza Mobile* (1999, Espanha); Grupo Mão na Roda (1999, Brasil); Pulsar Companhia de Dança (2000, Brasil); *Inclusive Dance Company* (2000, Noruega); Frontline Dance (2000, U.K); Grupo Dançando com a Diferença (2001, Portugal); Propeller Dance (2001, Canadá); *BewegGrund* (2003, Alemanha); Grupo Gira Dança (2005, Brasil); *Asociación de Danza Integrada Ruedapiés* (2005); *Lanter Dance Theatre Company* (2005, U.K); *M.A.D Mixed Ability Dance Project* (2010, UK), entre outras.

Desde a 1979 até o presente momento, algumas companhias de DI oriunda dos EUA, Inglaterra, Portugal, Brasil, África do Sul, Nova Zelândia, exemplificadas na figura 1, estão a desenvolver projectos educacionais com fins de formação para os bailarinos com e sem deficiência.

É oportuno lembrar que investimentos na formação de bailarinos com deficiência em universidades do Reino Unido estão sendo realizados conforme destaca Wathey (2007, p. 6), “research project funded by Coventry University to examine dance

students' experience of learning dance techniques, particularly the experience of disabled students”<sup>47</sup>

**Figura nº 1.** Algumas companhias de DI que desenvolvem projectos Artísticos e Educacionais.



#### Legenda:

1979 - Joint Forces Company	1980 - Dancing Wheels Company
1986 - Company Magpie Dance	1986 - Scottish Dance Theatre
1987 - Axis Dance Company	1991 - Candoco Dance Company
1996 - StopGap Dance Company	2000 - Remix Dance Company
2001 - Grupo Dançando com a Diferença	2005 – Grupo Gira Dança

O trabalho nas companhias de DI, convidam os bailarinos com e sem deficiência a ter um olhar mais atento ao processo de construção de movimentos e as suas inúmeras possibilidades criativas. Em consonância com Albright (1997) o que é considerado não é o que os bailarinos podem fazer, mas como eles fazem, a convidar a plateia a ser testemunha das negociações em processo da sua experiência física. Todo esse processo

<sup>47</sup> Tradução realizada: “O Projecto de Pesquisa fundado pela Coventry University avalia estudantes com experiência de aprendizagem em *Dance Techniques*, particularmente a experiência com estudantes deficientes”



permite o entendimento e a quebra de preconceitos sobre o corpo do bailarino com deficiência.

Por fim, convém destacar que novas companhias continuam a surgir que utilizam o corpo diferente quer sistematicamente ou a título esporádico, em função de intenções coreográficas. Assim, torna-se impossível fazer um levantamento exaustivo, mas parece-nos importante salientar o belíssimo *M.A.D Mixed Ability Dance Project*<sup>48</sup> pertencente a British Council que em 2010, investiu recentemente, numa rede de diálogo intercultural entre a companhia de DI StopGap Dance Company (UK); a Little People Association (Roménia); a Fundação Karin Dom (Bulgária) e o Albanian Dance Theater Company (Albânia), como objectivo de promover e utilizar a dança como ferramenta de inclusão social das pessoas com deficiência. O projecto visa deixar um legado de profissionais capacitados e formar grupos de referência na comunidade da DI a partir desses países, com perspectivas de expansão para outros países.

É perceptível, que uma parcela da Sociedade Contemporânea está mais aberta às experiências artísticas com corpos diferentes, concedidos através dos mais variados estilos de dança. Podemos verificar tal facto, através das companhias de DI que cada vez mais apropriam-se dos estilos jazz, Hip Hop, Dança de Salão, Ballet Clássico, Contemporâneo, entre outros. Benjamin (2002, p. 14) aponta alguns exemplos dos estilos que caracterizam cada companhia de DI “Dancing Wheels work within the

---

<sup>48</sup> M.A.D Mixed Ability Dance Project (2010), é patrocinado pela British Council e tem como objectivo mudar a percepção dos países Reino Unido, Romania, Bulgaria e Albania com relação à deficiência e preconceitos relativos ao desempenho artístico dos bailarinos com deficiência. Neste teor, os países patrocinados deverão criar companhias de DI e ou reestruturar novos projectos, no caso das companhias pré-existentes. Acedido em 05/03/2010 em <http://www.britishcouncil.org/creativecollaboration-mixed-ability-dance.htm>).

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Capítulo II – Enquadramento Teórico**

---

balletic genre, Taihan in Japan is influenced by Butoh, while the Israeli, slolist, Touch Compass in New Zealand have excellent in aerial work”<sup>49</sup>.

Entretanto, Benjamin (2002, P. 14) defende que Dança Integrada como uma modalidade que pode englobar vários estilos e de acordo com sua percepção esse factor tem gerado uma confusão terminológica neste campo. “It is a field widely referred to as integrated dance, rather as if it were one of the range of dance styles, like jazz, tap, contact improvisation or Graham” It’s is a field widely referred to as integrated dance, rather as if it were one of the range of dance styles, like jazz, tap, contact improvisation or Graham”<sup>50</sup>.

É imprescindível finalizar que o corpo na dança contemporânea permite a propagação da diferença e ao permitir-nos essa aprendizagem com bailarinos com deficiência fazemos uma interlocução passível de trocas orgânicas, técnicas, estéticas e sociais. E, o público é o maior agente desse diálogo pois cabe a ele ver, compreender, aceitar e ter consciência que essas barreiras com relação a pessoa com deficiência já não cabem mais em pleno século XXI.

---

<sup>49</sup> Tradução realizada: “Dancing Wheels trabalho dentro do gênero ballet, Taihan no Japão é influenciado pelo Butoh, enquanto os israelenses, slolist, Touch Compass na Nova Zelândia tem excelentes trabalho aéreo (...)”.

<sup>50</sup> Tradução realizada: “Um campo amplamente referido como dança integrada, mas como se fosse uma gama de estilos de dança, como o jazz, sapateado, contacto improvisação ou Graham”.

## Capítulo III – Metodologia do Estudo

---

Após o enquadramento teórico dos diversos conceitos implícitos nesta investigação, que se debruçaram sobre esta área de estudo, passamos a apresentar os procedimentos metodológicos adoptados no presente estudo, justificando-os teoricamente.

O enfoque dessa investigação científica, como já vimos no capítulo I é sobre a DI, um fenómeno contemporâneo, que desde a sua génese, há cerca de 30 anos atrás, alastrou-se por vários países, inclusive em Portugal, que se deu sobretudo a partir de 2001, com o Projecto Dançando com a Diferença (Amoedo, 2007). Toda essa evolução, permitiu-nos sedimentar ideias e reflexões acerca dessa recente modalidade, sobretudo, quando nos defrontarmos com a realidade do grupo de DI pesquisado, o GDD – Grupo Principal, que faz parte do Projecto Dançando com a Diferença, conforme será apresentado ainda neste capítulo para melhor compreensão do estudo.

### **3.1 Introdução a metodologia**

Cabe aqui ressaltar, que o presente estudo trata-se-á de uma pesquisa qualitativa (Bogdan & Biklen, 1994; Glat, 2008, Bauer & Gaskell, 2008), com abordagem fenomenológica (Moreira, 2002; Fraleigh, 1999; Green & Stinson, 1999; Chatfield, 1999) e com estratégia de estudo de caso – Tipo 1 (Yin, 2005).

### **3.1.1 Pesquisa Qualitativa**

No que tange, à pesquisa qualitativa esta valoriza a compreensão das práticas sociais a partir da percepção dos próprios sujeitos investigados, no seu contexto particular (Bogdan & Biklen, 1994; Glat, 2008, Bauer & Gaskell, 2008). Bogdan & Biklen (1994) apresentam algumas características e condutas necessárias para realizar a investigação de carácter qualitativo, entre as quais destacamos: a fonte de informação de dados é o contexto do objecto de pesquisa – devendo-se apreender os actos, os discursos e os comportamentos nas suas relações com a realidade; os dados são considerados descritivos e podem ser expressos por palavras e imagens a constituir pistas para a compreensão do objecto de pesquisa; o foco do processo qualitativo busca compreender as relações entre o sujeito investigado e o contexto social a legitimar a dinâmica das mudanças ocorridas em espaços e tempos específicos.

O nosso interesse pela pesquisa qualitativa, é porque estuda os fenómenos no seu ambiente natural, levando em consideração os diversos componentes sociais, culturais e políticos que, a todo instante, interagem com os fenómenos ou objecto de estudo, influenciando-se mutuamente. É também, ao nosso ver uma técnica que privilegia a compreensão dos sentidos dos fenómenos sociais para além de sua explicação, em termos de relação de causa e efeito. Bauer & Gaskell (2008) indicam que a pesquisa qualitativa é intrinsecamente uma forma de pesquisa mais crítica e potencialmente emancipadora.

### **3.1.2 Abordagem Fenomenológica**

Por conseguinte, debruçámo-nos, com Moreira (2002) para fundamentar a utilização da abordagem fenomenológica neste estudo. De acordo com Moreira (2002), a fenomenologia<sup>51</sup> tem como meta analisar as vivências intencionais da consciência para então perceber o sentido dos fenómenos. A fenomenologia é considerada como uma abordagem à pesquisa qualitativa aplicável aos estudos em vários campos que destaca a experiência de vida das pessoas (Moreira, 2002). Como pretendemos dar ênfase às vivências e percepções dos actores pesquisados, optamos por utilizar a abordagem fenomenológica através dos discursos apresentados. Dessa forma, o encaminhamento proposto nesta investigação científica caminhou através da experiência directa com os actores sociais para a compreensão de suas realidades e, mais precisamente, no trajecto de novos conhecimentos acerca do fenómeno da DI, que envolvem bailarinos com e sem deficiências e profissionais da área.

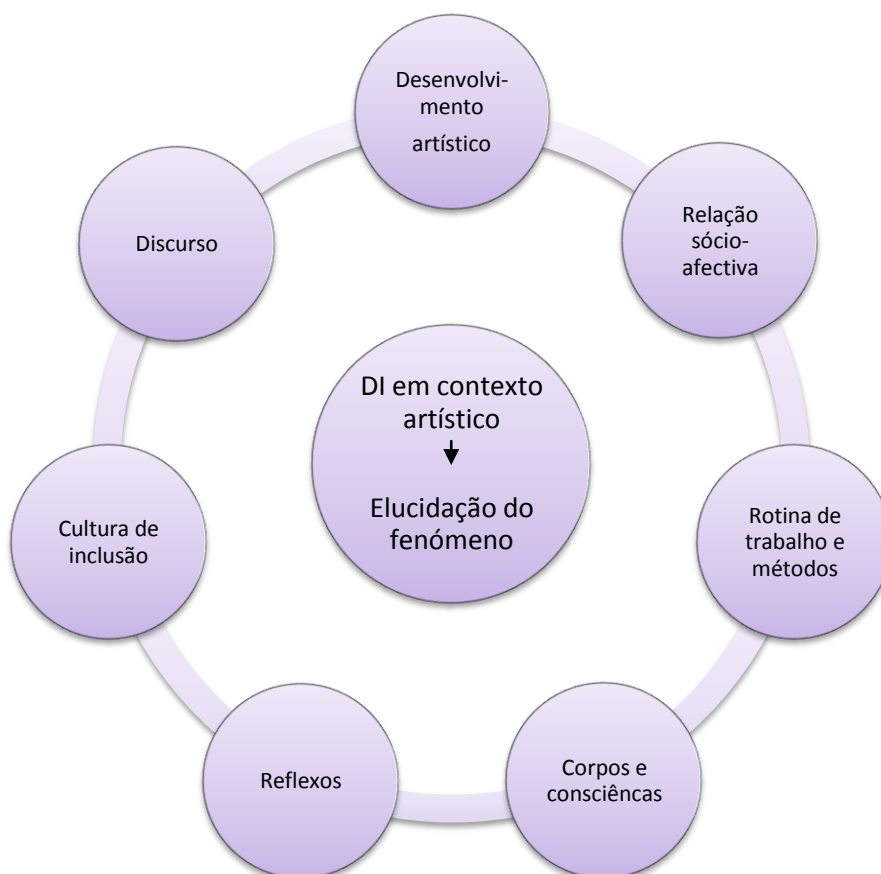
Neste contexto e de acordo com a figura 2 procuramos analisar como os discursos do processo de exclusão e inclusão social se reflectem na cultura interna do grupo, assim como interferem nos corpos e consciências, nas relações socioafectivas, no desenvolvimento artístico e rotina e métodos de trabalho, a fim de compreendermos o fenómeno mais de perto. Todo este caminho, procurou contribuir para estabelecer conexões interessantes com a evolução contemporânea.

---

<sup>51</sup>Etimologicamente, a Fenomenologia é considerada o estudo ou a ciência do fenómeno, sendo que por fenómeno, em seu sentido mais genérico, entende-se tudo o que aparece, que se manifesta ou se revela por si mesmo. (Moreira, 2002).

Em consonância com o enquadramento teórico desenvolvido no capítulo II, este estudo parte da ideia de que as representações sociais do corpo com deficiência se elaboram através da mediação do contexto social, histórico e cultural, estabelecidos pelo viés da experiência somática, com a materialidade corpórea e a construção da subjectividade; todo esse processo é sujeito a inúmeras transformações e reformulações. Nesse viés, nos apropriaremos de Greiner (2005), quando salienta a importância da arte para a sobrevivência da espécie humana e para os estudos do corpo.

**Figura nº 2 – Enfoque da Pesquisa**



### 3.1.3 Método do Estudo de Caso.

O Estudo de Caso “é uma investigação empírica que investiga um fenómeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenómeno e o contexto não estão claramente definidos” (Yin, 2005, p. 32). O Estudo de Caso além de descrever e elucidar algumas circunstâncias em que produzem os fenómenos e suas causas, na medida em que suas estratégias visam à máxima aproximação da realidade dos contextos dos sujeitos pesquisados.

### 3.2 Natureza do Estudo

Os caminhos trilhados pelo estudo, pretenderam descrever, explorar e interpretar o fenómeno da DI dentro do universo de uma companhia de DI, expondo as distintas percepções dos sujeitos pesquisados frente ao processo de exclusão e inclusão social da pessoa com deficiência (Sawaia, 2004) e assim, verificar os seus reflexos na cultura interna de inclusão e métodos de trabalho do GDD<sup>52</sup>. Assim sendo, achamos adequado fazer uma *pesquisa com natureza explanatória* através do *Estudo de Caso – Único* (Yin, 2005), aqui representado pelo GDD.

O facto de apropriarmos mais contundentemente da natureza explanatória justifica-se por tratar de um enfoque que tem como objectivo explicar e esclarecer o fenómeno, entretanto, pretendemos desbravar outros caminhos a fim de explorá-lo e descrevê-lo, conforme orienta Yin (2005), “A visão mais apropriada dessas estratégias

---

<sup>52</sup> Na cultura interna de Inclusão e Métodos de Trabalho analisamos: Filosofia e Método de Trabalho do DA, nos quais estão embutidos os valores, posturas e a superação do preconceito a cerca da deficiência; A Arte como forma de Inclusão Social: vertente Artística e Social e Aprendizagens com às Diferenças.

diferentes é inclusiva e pluralística. Pode-se utilizar cada estratégia para três propósitos – exploratória, descritiva ou explanatório” (p.22-23).

Para que o Estudo de Caso obtenha a qualidade da pesquisa qualitativa, também chamada de pesquisa social, Yin (2005) recomenda aplicar os quatro testes de Kidder & Judd que são amplamente utilizados e adaptados ao nosso estudo. Os testes são constituídos de validade do constructo, de validade interna e externa e da confiabilidade expostos no Quadro2.

**Quadro nº 2** – Adaptação a este estudo a tática do Estudo de Caso para quatro testes de projecto. (Kidder & Judd, 1986 citado por Yin, 2005, p. 55).

Testes de Caso	Tática do Estudo	Fase da Pesquisa na qual a tática foi aplicada.
<b>Validade do Constructo</b>	Fontes múltiplas de evidência: diário de campo, entrevistas semi-estruturadas e observação participante.	Colecta dos Dados
<b>Validade Interna</b>	Contemplam todos os aspectos internos do GDD (cultura de inclusão entre os bailarinos com e sem deficiência e outros sujeitos pesquisados; relacionamento afectivo-social e profissional; percepções sobre o Processo de Exclusão e Inclusão Social).	Colecta dos Dados e Análise de Dados
<b>Validade Externa</b>	Teoria do Processo de Exclusão e Inclusão Social (Sawaia, 2004; Jodelet, 2004). Movimentos mundiais ao favor da Inclusão Social; Culturas de Inclusão (Booth & Ainscow, 2002; Santos, 2006).	Enquadramento Teórico (Aspectos sociais, políticos e históricos) sobre a pessoa com Deficiência que interferem no quotidiano do GDD.
<b>Confiabilidade</b>	Utilizamos um protocolo de Estudo de Caso (anexo 16).	Colecta de Dados



### 3.3 A Estratégia da Pesquisa

A opção pelo estudo de caso, como estratégia de pesquisa (Yin, 2005), revelou-se face a vontade de investigar profundamente um grupo de DI, mais precisamente em relação aos aspectos inerentes aos discursos do processo de exclusão e inclusão social da pessoa com e sem deficiência e suas interferências na cultura interna do grupo, ou seja, como se reflectem nas relações socioafectivas; no desenvolvimento dos bailarinos e profissionais e, na filosofia e métodos de trabalho do grupo.

Yin (2005) esclarece que o Estudo de Caso compreende um método abrangente que envolve lógica de planeamento, técnicas de colecta de dados e abordagens específicas à análise dos mesmos.

Neste contexto, Yin (2005) aponta que a investigação de Estudo de Caso,

Enfrenta uma situação tecnicamente única em que haverá muito mais variáveis de interesse do que pontos de dados, e, como resultado, baseia-se em várias fontes de evidências, com os dados precisando convergir em um formato de triângulo e, com outro resultado, beneficia-se do desenvolvimento prévio de proposições teóricas para conduzir a colecta e a análise de dados” (Yin, 2005, p.33).

É importante salientar que a selecção dos sujeitos nesta investigação foi adequada à proposta de Yin (2005, p.61) que apresenta uma matriz reunindo os quatro tipos básicos de projectos para estudos de caso que são, “projectos (holísticos) de caso único (Tipo 1), projectos (incorporados) de caso único (Tipo 2), projectos (holísticos) de casos múltiplos (Tipo 3) e projectos (incorporados) de casos múltiplos (Tipo 4) ”. Nesse sentido, trazendo para a realidade do nosso estudo, optámos por realizar o Estudo de Caso Único – Tipo 1, sob a justificativa de que neste tipo de estudo “o caso único pode (...) ser utilizado para determinar se as proposições de uma teoria são correctas ou

se algum outro conjunto alternativo de explanações possa ser mais relevante” (Yin, 2005, p. 62).

### **3.4 A Determinação do Contexto do Estudo**

A delimitação da nossa pesquisa não foi uma tarefa fácil, pois implicou em traçar os limites do nosso objecto de estudo que é a DI, tracejada na perspectiva dos integrantes e profissionais que trabalham no GDD.

Em primeira instância, fizemos um contacto via e-mail com o criador e DA do GDD para demonstrar nosso interesse em fazer a pesquisa com o grupo. Como a resposta foi positiva, combinamos um encontro para discutirmos a adequação do projecto de mestrado à realidade do campo. Sendo assim, no final de Julho de 2009, fizemos uma visita às instalações do grupo durante cinco dias, no mesmo período em que o coreógrafo convidado estava a coreografar o último espectáculo “Romeu e Julieta”. Essa visita à Ilha da Madeira, foi frutífera pois podemos acompanhar uns dias do processo de criação do coreógrafo convidado, conhecer um pouco os sujeitos pesquisados e conversar com o DA sobre a adequação da pesquisa.

Após os trâmites para entrada no campo<sup>53</sup>, iniciamos a pesquisa no dia 01 de Outubro de 2009 e encerramos a recolha dos dados no dia 23 de Novembro de 2009. No primeiro dia em campo, combinamos com o DA que as entrevistas seriam realizadas no mês de Novembro, pois o grupo estava com o calendário repleto de compromissos. Então, no mês de Outubro aproveitamos para realizar a observação participante e fazer a

---

<sup>53</sup> As cartas de pedido para realização da pesquisa, assim como a autorização estão disponíveis em Anexo 1 e Anexo 2.

análise documental do estudo apresentadas nos itens 2.4 do capítulo III e item 1 do capítulo IV.

A garantia do anonimato em todos os instrumentos de recolha dos dados foram garantidos por nós através da representação dos pesquisados no formato alfabeto, conforme podemos constatar no quadro 3.

**Quadro nº 3 – Apresentação e caracterização dos Actores Pesquisados.**

<b>Actores do Estudo</b>	<b>Informações adicionais</b>
A	Bailarino com Deficiência Visual
B	Bailarina sem Deficiência
C	Bailarina com DID – T21
D	Bailarina com DID – T21
E	Bailarina com DID – T21
F	Bailarina com Deficiência Motora – Espinha Bífida
G	Bailarino com Deficiência Motora – Parálisia Cerebral.
H	Bailarino sem Deficiência
I	Bailarino sem Deficiência
J	Bailarino com Deficiência – NEE.
K	Bailarina sem Deficiência
L	Bailarina sem Deficiência
M	Bailarina sem Deficiência
N	Criador do Projecto Dançando com a Diferença e DA
O	DT
P	Professora de Dança
Q	Coreógrafo Convidado.

Segundo Mazzoti (2006) “Os estudos de casos mais comuns são os que focalizam apenas uma unidade: um indivíduo, um pequeno grupo, uma instituição, um

programa ou um evento” (p.640). Nesta investigação científica escolhemos pesquisar 17 actores primários pertencentes ao GDD, constituído por 13 bailarinos que compõem o elenco da companhia, assim como, dois directores, um coreógrafo convidado e um professora de dança.

O Grupo Dançando com a Diferença foi eleito pela sua representatividade a nível nacional e também pelo mérito profissional do criador do Projecto Dançando com a Diferença que conseguiu conquistar campo aqui, em Portugal e, também tem mostrado o seu valor do GDD no exterior.

Para compreendermos a fundo o nosso objecto de estudo, consideramos necessário realizar um histórico do Projecto Dançando com a Diferença, fonte da qual originou-se o grupo. Assim sendo, o estudo documental empreendeu-se como uma das estratégias de colecta recomendadas para Estudos de Caso (Yin, 2005), “Este tipo de análise<sup>54</sup> pode assumir muitas formas e deve ser o objecto de planos explícitos de colecta de dados”. Para tal propósito, utilizamos como arcabouço de informações reportagens nos médios e entrevista com o criador do Projecto Dançando com a Diferença. É importante salientar que a opção pela entrevista, não estava programada mas pela carência de documentos de origem primária e também, porque certos tipos de informações ainda não estão documentadas ou publicadas, então achamos que o estudo documental seria mais fundamentado por meio de uma entrevista a abranger todos o histórico detalhado do Projecto Dançando com a Diferença.

---

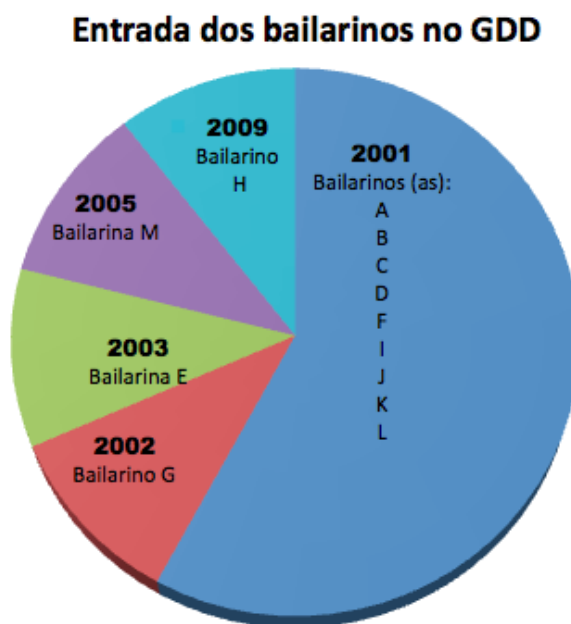
<sup>54</sup> Segundo Yin 2005, p. 112), “(...) para Análise Documental deve ser considerada os seguintes documentos: Cartas, Memorandos, documentos administrativos, estudos ou avaliações formais do mesmo local sob estudo e recortes de jornais e outros artigos que aparecem nos médias ou informativos de determinadas comunidades”.

É justo destacar, o apoio do DA após a elaboração do Histórico do Projecto Dançando com a Diferença e GDD, pois o mesmo revisou todo o material elaborado conforme apresentaremos no item 1 do capítulo IV. Neste caminhar, criamos também um protocolo de Estudo de caso<sup>55</sup>, conforme recomenda Yin (2005), “O protocolo é uma das táticas principais para aumentar a confiabilidade da pesquisa de estudo de caso e destina-se a orientar o pesquisador ao realizar a colecta de dados a partir do estudo de caso único” (p.92-93).

### **3.5 Conhecendo o Grupo Dançando com a Diferença – Grupo Principal**

O grupo Dançando com a Diferença, núcleo principal do projecto Dançando com a Diferença, é uma companhia de Dança Contemporânea, composta por um elenco de 13 bailarinos, com e sem deficiências que desde a sua criação em 2001, se mantém sem grandes alterações, conforme destacamos na figura 3.

**Figura nº 3.** *Ano de entrada dos (as) bailarinos (as) no GDD.*



<sup>55</sup> O Protocolo encontra-se disponível em Anexo 6 (p.172-174).

De entre os integrantes do grupo, temos sete bailarinos com deficiências, sendo três bailarinas com Trissomia 21<sup>56</sup>, duas com Deficiência Motora<sup>57</sup> (Parálisia Cerebral e Espinha Bífida), um bailarino Invisual<sup>58</sup> e um com Necessidade Educacionais Especiais<sup>59</sup>. E, mais seis bailarinos sem deficiência.

O DA e DT vem a acumular uma série de funções no projecto e na gestão da AAAIDD, percebendo-se que esse acúmulo não é considerado satisfatório para ambos, mas conforme relatos apresentados nas citações abaixo, são convenientes mediante as actuais carências financeiras de que o Projecto predispõe para se manter.

---

<sup>56</sup> A Trissomia 21 é uma patologia genética e tem como características principais: hipotonia generalizada, disfunção neuromotora, músculo-esquelética e cardiopulmonar, atraso no desenvolvimento sensorio motor e retardo mental associado. Em relação, a função intelectual é considerado baixo da média devido uma limitação relacionada a 2 ou mais áreas de habilidades adaptativas aplicáveis. (Tecklin, J.S., 2002).

<sup>57</sup> Segundo a Comissão Mundial de Paralisia Cerebral, a mesma engloba um distúrbio de postura e movimento persistente, causado por lesão no sistema nervoso em desenvolvimento, antes do nascimento, durante o nascimento ou nos primeiros meses de lactence. (Griffiths & Clegg, 1998). E, a Espinha bífida é um defeito congénito das paredes do canal espinhal, causado pela ausência de união entre as lâminas das vértebras, isto é uma situação em que as vertebrae não fecham completamente. Localiza-se mais na porção inferior da coluna cervical (região lombosacra). Esta alteração está presente em 5% a 10% da população. Basicamente existem dois tipos de espinha bífida: oculta e aberta. A espinha bífida oculta manifesta sobretudo por alteração de pilosidade, depressão da zona lombosacra, ou mancha venosa (mancha cor de sangue). A espinha bífida aberta é consequência de uma malformação mais grave, a qual pode originar um meningocelo (quisto de meninge) ou um mielomeningocelo (quisto de meninge que atinge a medula). Acedido em 15/06/2010 em <http://podologia.sapo.pt/5406.html>.

<sup>58</sup> De acordo, com a (WHO, 2005), “Reconsidered the classification of visual impairment, and recommend that blindness be defined as visual acuity (VA) with both eyes, using best possible correction, of  $< 3/60$  ( $< 1/20$ , 0.05 vision), or visual field around central fixation of  $< 10^\circ$ ”.

Tradução: “Reconsiderando a classificação da deficiência visual, e recomendado que a cegueira é definida como acuidade visual (VA), com ambos os olhos, com a melhor correcção possível,  $< 3/60$  ( $< 1/20$ , 0,05visão) ou campo visual central em torno da fixação de  $< 10^\circ$ ”.

<sup>59</sup> Glat & Blanco (2007), “As Necessidades Educacionais Especiais são diferenças qualitativas no desenvolvimento com origem nas deficiências físicas, motoras, sensoriais e / ou cognitivas, distúrbios psicológicos e / ou de comportamento (condutas típicas) e, com altas habilidades. Entretanto, podem desenvolver NEE, alunos que migram para comunidades com língua, costumes e valores diferentes e também em escolas e sistemas de ensino que oferecem currículos fechados e pouco flexíveis pautados em valores e expectativas das camadas hegemônicas da população e desvinculados de suas vivências cotidianas” (p. 26).

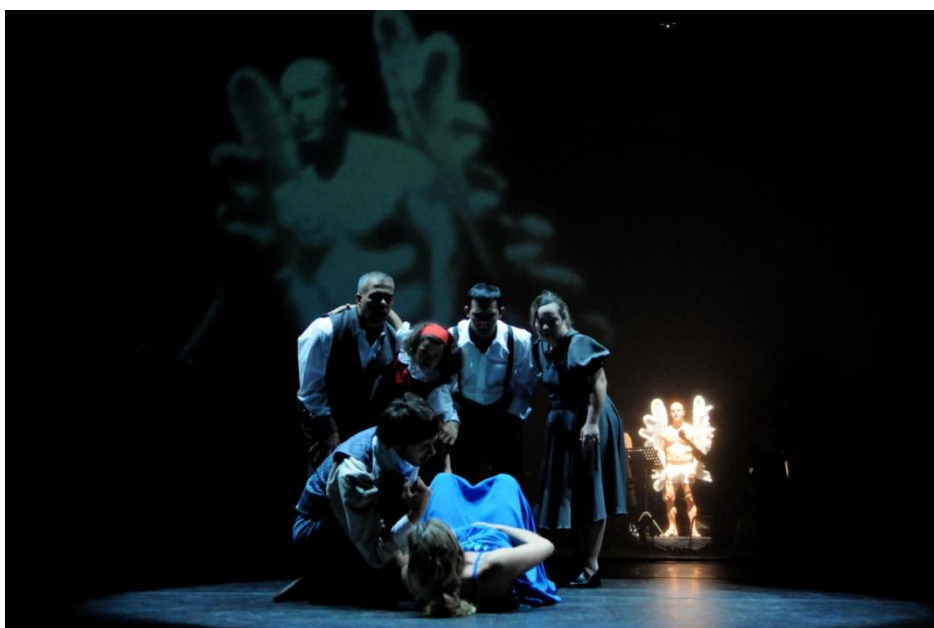
O DA (2009) comenta:

Então, além da função de DA tenho a função de professor, nos diferentes grupos, e depois também uma função de direcção geral, do grupo e da AAAIDD, ou seja, na direcção geral eu coordeno e faço parte, da área de produção, também cuido de gerir espectáculos, cuido da agenda do grupo e cuido da organização da AAAIDD, dos associados, enfim, no fundo eu acumulo uma série de funções. (Entrevista com DA).

O DT (2009) aponta:

É trabalho com a direcção técnica, depois tenho toda outra parte, ajudar na produção, faz parte de um processo desde figurinista, cenógrafo, tudo que for preciso, porque a gente sabe que é muito complicado porque a gente pede alguém e pagar essa pessoa, aí eu vou assumindo assim em vários pontos. (Entrevista com DT).

**Figura nº 4 – GDD - *Espectáculo Grótox*.** Fotografia: Estudio Quattro. (Obtido em 10/04/2010 em [http://: www.paralelo33.org](http://www.paralelo33.org)).



Um dos objectivos do GDD consiste em alterar a imagem social das pessoas com deficiência, conforme aponta Amoedo (2009a), “É impossível modificar a imagem social das pessoas com deficiência se elas próprias não tiverem passado por um processo de modificação e sintam bem consigo mesmas” (p.24). O segundo objectivo almejado por Amoedo (2009b) está na profissionalização do GDD, “gostaria de tornar

realidade que todo o elenco fosse financeiramente independente que fosse remunerado condignamente pelo trabalho que faz, como outro agrupamento profissional” (p.60).

Com o intuito de enriquecer o repertório da companhia, são concedidas aos bailarinos experiências com coreógrafos e professores de várias nacionalidades que trazem aos mesmos, o contacto com variadas técnicas e métodos de trabalho a cerca da Dança Contemporânea. Portanto, é de se considerar que pelo facto de a companhia ser de repertório, vem a contribuir bastante para o crescimento do GDD.

Em consonância com o DT (2009) destacamos:

A grande vantagem da companhia ser de repertório traz muitas vantagens ao grupo, porque os processos são diferentes, as pessoas são diferentes e artisticamente diferentes porque as pessoas são outras, e é um enriquecimento por aprender a trabalhar vários estilos e várias coisas diferentes. (...) o processo é muito enriquecedor ser uma companhia de repertório e não ser uma companhia com coreógrafo residente. (Entrevista com DT).

Ao todo já passaram pela companhia 10 Coreógrafos, Ivonice Satie, Carolina Texeira, Juliana Andrade, Ricardo Mendes, Clara Andermatt, Henrique Rodovalho, Elisabete Monteiro, Rui Horta, Arthur Pita e o próprio DA que compôs quatro das 13 coreografias dos repertórios dançados pelo grupo que são: 9x9 (Henrique Amoedo, 2002); Passion (Ivonice Satie, 2003); Memórias (Henrique Amoedo, 2003); Menina da Lua (Henrique Amoedo, 2003); Exílio (Carolina Texeira, 2004); Insónia (Juliana Andrade e Ricardo Mendes, 2004); Levanta os Braços com Antenas para o Céu (Clara Andermatt, 2005); Apaixonado (Henrique Rodovalho, 2006); Tempus Incertus (Elisabeth Monteiro, 2007); Beautiful People (Rui Horta, 2008); Grótox (Henrique Amoedo, 2009) e Romeu e Julieta (Arthur Pita, 2009).



Coreografar para o grupo madeirense é um desafio que a maioria dos coreógrafos convidados vem a defrontar-se, justamente pelo fato da DI ser considerada um fenómeno relativamente novo. Neste viés, verificamos em alguns relatos dos coreógrafos que passaram pela companhia que muitas vezes são portadores de algum tipo de preconceito em relação a deficiência, seja por falta de conhecimento a cerca da deficiência ou por experiências escassas ou inexistentes deste teor. Neste mesmo contexto, destacamos relatos que demonstram a experiência de alguns coreógrafos que conseguiram transformar a inexperiência em algo muito enriquecedor.

Relatos do coreógrafo Rui Horta (2009) a respeito da sua experiência:

“Sentia que não era capaz, levantava-me muitas dúvidas”. Mas quando entrou no espaço onde a companhia ensaiava na Madeira, estas dissiparam-se “Se há um encontro e há talento, as coisas acontecem, não pode haver medos. E esta companhia entrega-se tanto que nós nos entregamos também” (Horta, R. [Entrevistado] e Pires, C. [Entrevistadora], Diário de Notícias, 2009).

A coreógrafa Clara Andermatt (2009) relata sobre sua experiência com o GDD:

O DA convidou-me logo no início da companhia, mas eu precisei de um certo tempo: para o ouvir, para o ir conhecendo, para me mentalizar, talvez também por uma série de preconceitos, por não saber se era capaz. Nunca tinha tido trabalhado com pessoas com deficiência. Depois, de uma forma muito simples e natural, fomos desbravando caminho, à medida que íamos experimentando: “consegues estar em pé? Isto dói, não dói? Podes dar uma cambalhota? Vai-me dizendo até onde posso puxar por ti.” (...) ” (Andermatt, C. [Entrevistada] & Pires, C. [Entrevistadora], Diário de Notícias, 2009).

Através de apresentações regionais, nacionais e internacionais, o Grupo Principal conseguiu conquistar preliminarmente, o público português e assim, garantir espaço tanto no Panorama Nacional da Dança Portuguesa como também no Exterior<sup>60</sup>, através de várias digressões para o Brasil (2002), França (2006), Bélgica (2007), Rússia (2007), Holanda (2009) e recentemente em Istambul (2010).

---

<sup>60</sup> O quadro de Informações sobre as digressões do GDD foi cedido pela AAAIDD e está disponível em Anexo 14.

Um grande sonho do criador do grupo, está no reconhecimento da *Inclusão pela Arte*, “Pretende-se que num futuro próximo a inclusão pela Arte tenha o seu reconhecimento (...) de tal forma que os seus praticantes, com ou sem deficiência, sejam considerados unicamente Artistas” (Amoedo, 2008).

### **3.6 Estratégia e Instrumentos de Recolha dos Dados**

Na etapa seguinte prosseguimos com o estabelecimento de estratégias e instrumentos de recolha de dados. De acordo com a orientação de Yin (2005) os estudos de caso podem basear-se em muitas fontes de evidências, tais como, documentação, registos em arquivos, entrevistas, observação directa, observação participante e artefactos físicos. Neste contexto, estabelecemos e adoptamos como procedimentos de recolha de dados a análise documental, a observação participante e as entrevistas semi-directivas.

Após a execução do Protocolo de Estudo de Caso, iniciamos a recolha de dados que ocorreu nos meses de Outubro e Novembro de 2009, na Ilha da Madeira, onde encontra-se a AAAIDD, Centro de Artes Casa das Mudas e Ginásio de São Martinho. Como já foi comentado anteriormente, fizemos uma análise documental que transcorreu durante o mesmo período da observação participante. A observação participante limitou-se ao período de ensaios, pré-estreia e estreia do último espectáculo produzido pelo GDD, “Romeu e Julieta” e, aconteceram entre os dias 03 a 25 de Outubro de 2009, no Ginásio São Martinho e Centro das Artes Casa das Mudas (Calheta, Ilha da Madeira). Os registos foram feitos num Diário de Campo (Quivy & Campenhoudt, 1992) onde estão informadas as acções, atitudes, características pessoais,

comportamentos, relação socio-afectiva, desempenho artístico e profissional dos actores investigados. No total foram observadas 64 horas durante 22 dias.

A observação é considerada participante pelo facto de que o pesquisador sempre interage, em maior ou menor grau, com a realidade que procura conhecer. Todavia, ao mesmo tempo em que o pesquisador se envolve com os sujeitos observados, deve também desenvolver uma certa alteridade — estranhamento — de modo a não influenciar o quadro de relações e comportamentos já estabelecidos (André, 1995).

No tange as entrevistas, adequamos a exigência de uma pesquisa qualitativa conforme recomenda Gaskell (2008), “a pesquisa qualitativa se refere a entrevistas do tipo semi-estruturado como um único correspondente (a entrevista em profundidade), ou com um grupo de respondentes (o grupo focal) ” (p.64). Para cumprir tal propósito, estruturamos cinco tipos de guião semi-estruturado: para os bailarinos<sup>61</sup>, o DA e o DT<sup>62</sup>, a professora de dança<sup>63</sup> e coreógrafo convidado<sup>64</sup>.

Segundo Bauer & Gaskell (2008), a essência do guião está em dar conta dos fins e objectivos da pesquisa. No guião, abordamos as seguintes temáticas centrais: Formação Profissional e Experiência na Dança; Percepções sobre o GDD – e relações estabelecidas; Percepções sobre os directores e coreógrafos; Percepções sobre o público – aceitação do trabalho; Percepções do processo de criação interpretação artística; Percepções sobre o processo de Inclusão / Exclusão Social. O guião do DT e DA também foram focados outras questões: Estrutura do Projecto Dançando com a

---

<sup>61</sup> O guião semi-estruturado para entrevistas com os bailarinos está disponível em Anexo 7.

<sup>62</sup> O guião semi-estruturado para entrevistas com o DA e DT estão disponíveis, respectivamente, em Anexo 9 e Anexo 10.

<sup>63</sup> O guião semi-estruturado para entrevista com a prof<sup>a</sup>. de dança está disponível em Anexo 11.

<sup>64</sup> O guião semi-estruturado para entrevista com o coreógrafo está disponível em Anexo 12.

Diferença – GDD: Identificação com a DI: Actuação como Director - Regras, atitudes e comportamentos estabelecidos ao longo do trabalho; Funções na AAAIDD e Processo coreográfico com pessoas com deficiências e sem deficiências [no caso do DA pois também actuou como coreógrafo do grupo].

É importante comentar, que a entrevista com o DA foi enquadrada por último propositadamente, foi um acordo realizado entre nós, pois assim, poderíamos confrontar o ponto de vista do DA frente as percepções dos bailarinos e outros profissionais entrevistados.

Como tivemos que fazer entrevistas com as bailarinas com DID - Trissomia 21, recorremos ao auxílio de um especialista no campo da Reabilitação, o Professor Doutor Pedro Jorge Moreira de Parrot Morato, da Faculdade de Motricidade Humana, afim de adequarmos às necessidades de informações desta pesquisa às condições de interpretação das três bailarinas com T21 (bailarina C, D e E). As recomendações foram delineadas no sentido de estruturar condições que facilitassem o entendimento das bailarinas durante as entrevistas. Assim sendo, seleccionamos um arquivo de fotos como suporte<sup>65</sup>, apresentamos as questões de forma objectiva e simplificada a retirar todos aspectos subjectivos dos conteúdos propostos, além disso, no momento das entrevistas relacionamos as fotos às experiências vividas pelas mesmas no quotidiano.

No que diz, respeito, as diferenças linguísticas, não houve qualquer problema pois a pesquisadora esteve a acompanhar o grupo durante dois meses ininterruptamente a facilitar neste momento eloquente.

---

<sup>65</sup> O arquivo Imagens para auxílio nas Entrevistas está disponível em Anexo 8.

As entrevistas foram adequadas as rotinas de trabalho dos bailarinos e profissionais, por este motivo, foi necessário fazerem em locais diferentes, tais como AAAIDD, Café Teatro e Madeira *Shopping*. Neste contexto, as entrevistas tiveram duração de uma hora e foram gravadas inicialmente por um gravador de fitas e, depois passamos a utilizar um gravador digital, afim de aperfeiçoarmos a qualidade das gravações. Gostaríamos destacar que alguns ambientes que realizamos as entrevistas não foram adequados pois eram espaços públicos, como o Café Teatro e Madeira Shopping, ficando algumas gravações com alguns ruídos externos. Mas, como o gravador era digital e a entrevistadora já estava muito bem sintonizada com a linguagem madeirense, não houve grandes transtornos na fidedignidade dos dados. É relevante destacar, que foi entregue a cada entrevistado ou responsável, uma carta de autorização para Entrevistas<sup>66</sup> com a finalidade de autorizar a utilização dos dados para esta investigação científica e manter o anonimato dos mesmos.

As entrevistas com os directores do grupo, que tiveram a durabilidade de duas a três horas, com a realização de alguns intervalos pequenos. Reconhecemos que o período de duração foi demasiadamente longo mas justificamos pela carência de informações acerca de certas temáticas que somente os próprios directores poderiam nos fornecer e, não estava disponível em outras fontes.

### **3.7 Tratamento do Material Recolhido**

Após a recolha de todos os dados, iniciamos a transcrição das entrevistas feitas em formato áudio<sup>67</sup> que deu-se de forma exaustiva, pois foram dois meses que a própria pesquisadora demorou para transcrevê-las. Entretanto, zelamos pela fidelidade do

---

<sup>66</sup> O Modelo da Autorização da Entrevista para Menor e Maior de Idade encontram-se em Anexo 4.

<sup>67</sup> Alguns trechos das entrevistas estão disponibilizados para leitura no Anexo 13.

processo através da transcrição original da linguagem apresentada pelos próprios entrevistados e conferimos o material três vezes para garantir uma transcrição de qualidade. As transcrições resultaram um total de 196 páginas, por isso optamos por colocar as transcrições das entrevistas num CD ROM<sup>68</sup>.

Após as transcrições estabelecemos uma estratégia analítica para interpretação dos dados. Roesch (1996) e Landry (1995), descrevem que o investigador no final da recolha dos dados, se depara com uma quantidade extensiva de notas de pesquisa ou depoimentos em forma de texto, que deverão ser organizados e depois interpretados.

Na etapa a seguinte, consideramos necessário definir um plano de análise (Gil, 1994; Pereira, 2004) optamos por analisar separadamente os 17 actores pesquisados e a seguir, com as temáticas mais levantadas entre eles, realizamos um cruzamento dos resultados que mais se destacaram, como explicaremos no próximo item.

### **3.8 A Escolha pela Técnica de Análise**

Na análise longitudinal seguimos uma perspectiva fenomenológica (Fraleigh, Green, Stinson, Chatfield; 1999) de imersão no universo de cada sujeito pesquisado. A entrevista foi relida várias vezes e contextualizada com base nas observações em situação de aula, ensaio, de convívio e de cena, e complementada pelos comentários dos parceiros envolvidos.

De modo a compreender esta companhia numa perspectiva global e de inserção social, optámos por fazer uma análise transversal baseado também na perspectiva fenomenológica (Fraleigh, Green, Stinson, Chatfield; 1999) de forma mais abrangente

---

<sup>68</sup> O CD ROM será disponibilizado ao juri e a Biblioteca Nacional de Portugal para manter o sítio das informações, conforme recomenda o Conselho de Ética.

em direcção a todos os intervenientes e às diferentes temáticas levantadas na observação e entrevistas. Após aprofundada reflexão sobre todos os dados encontramos as seguintes categorias que vieram a ser mais desenvolvidas: Culturas Internas de Inclusão e Métodos de Trabalho do DA; Perspectiva Técnica dos Bailarinos e DA; Dança Inclusiva e Reflexos do Processo de Exclusão e Inclusão Social; Em busca da Profissionalização do GDD e Atmosfera de Trabalho Lúdica e Divertida.

### **3.9 A Validação e garantia através da Triangulação**

No que diz respeito, a garantia e validade dos resultados da análise dos dados, no presente estudo, foi realizado uma triangulação dos dados, que segundo Stake (1995 citado por Coutinho & Chaves, 2002), visa aumentar a credibilidade das interpretações que o investigador faz e, assim deverá recorrer aos protocolos de Triangulação (*Triangulation Protocols*) que existem para o efeito de triangulação das fontes de dados, em que os dados são confrontados a partir de diferentes fontes.

Como escolhemos descrever e analisar o fenómeno da DI, a partir da descrição das experiências vividas dos vários sujeitos pesquisados a fim de descobrir o seu significado E, também como o método fenomenológico que se constitui de abordagem descritiva que parte da ideia de que se pode deixar o fenómeno falar por si, com o objectivo de alcançar o sentido da experiência, ou seja, o que a experiência significa para quem passou por ela, para quem a está passar, e até mesmo para quem se prepara para vivenciá-la – portanto, todos os sujeitos que possam transmitir uma descrição relevante. Dessas descrições individuais, significados gerais ou universais são derivados: as “essências” ou estruturas das experiências, optou-se em função disso,

fazer um corte longitudinal e transversal [sob o aspecto temporal] dos conteúdos apresentados (Remenyi et al., 1998).

No que se refere a análise longitudinal, de acordo com Remenyi et al. (1998), é uma pesquisa que estuda o fenómeno por um período de tempo substancial e o pesquisador estuda as mudanças no fenómeno provocadas pelo tempo. No que diz respeito, a análise transversal para Remenyi et al (1998) estuda o fenómeno em um determinado momento. Assim sendo, pretendemos descobrir as analogias e / ou complementos entre as diferentes experiências presentes num conjunto de conteúdos para extrair então, os elementos comuns, apresentado-os em temas centrais.

Neste contexto, materializamos nossa triangulação de dados por meio de distintas fontes de recolha, i.e., dos registos transcritos provenientes das entrevistas onde estão explícitos os relatos individuais dos sujeitos pesquisados, assim como, relatos do que os membros falam um dos outros e, também as observações que a pesquisadora faz sobre os actores pesquisados, dispostos no diário de campo. Finalizando, fizemos um cruzamento de dados a partir dessas três fontes de informações.

### **3.10 Apresentação dos Resultados**

O resultado do estudo atravessou os entendimentos dos pesquisados sobre o fenómeno da DI e o processo de inclusão e exclusão social, num contexto amplo, permitindo-nos desvendar os sentidos e acções do grupo de uma forma estruturalista, o que posteriormente promoveu a análise do conjunto.



Assim sendo, a trajectória conclusiva do estudo, foi trilhada a partir dos resultados apresentados nas análises longitudinal e transversal percebidos através da óptica dos pesquisadores aqui envolvidos.

## Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados

---

“Treze intérpretes habitam a cena colocando os espectadores perante a experiência da diferença. Não a escondem, mas também não a explicitam”. (Tércio, 2006).

Em consonância com a secção anterior, objectivo maior é identificar que tipo de auto percepção os bailarinos, coreógrafo, professora de dança e directores do GDD têm a respeito do processo de inclusão e exclusão social e como se reflectem na cultura interna (rotina) e métodos de trabalho do grupo.

No entanto, optámos por apresentar os dados e discuti-los primeiramente através dos resultados da análise documental de acordo com Yin (2005) na 1ª secção deste capítulo. Seguidamente apresentámos, um estudo longitudinal (Remenyi et al, 1998; Roubaud, 2001), com base na análise dos dados de cada um dos intervenientes. Finalmente, apresentamos a parte transversal do estudo, trespassando os itens que se evidenciaram na análise dos dados obtidos: Culturas Internas de Inclusão e Métodos de Trabalho; Perspectiva Técnica dos bailarinos e DA; A Dança Inclusiva – Reflexos do Processo de Inclusão e Exclusão Social; Em busca da Profissionalização do GDD e Atmosfera Lúdica e Divertida entre os integrantes do GDD.

#### **4.1 Breve Histórico do Projecto Dançando com a Diferença**

A implementação do Projecto Dançando com a Diferença, partiu de uma iniciativa em que o criador e DA<sup>69</sup> do GDD, tem vindo a promover distintas acções no âmbito da Inclusão Social, há cerca de 15 anos, desde quando começou sua jornada no Brasil (1994/1999) a estender para Portugal (2000/2010).

Nos anos, 2000/01, período em que o DA estava a cursar o Mestrado em Performance Artística – Dança, na Faculdade de Motricidade Humana (Lisboa, Portugal) começou a realizar uma série de acções de formação sobre Dança e Inclusão, em Portugal Continental e suas respectivas ilhas, visto que na época este tipo de serviço era praticamente inexistente.

Conforme descreveu o DA (2009):

Tive diversos trabalhos até que eu consegui dar alguns workshops nessa área, como já tinha experiência comecei a dar algumas formações que naquela altura eram inexistentes. Da primeira vez que eu falei de dança para deficientes as pessoas olharam com uma cara de interrogação, desse workshop, eu dei vários outros workshops. (Entrevista com o DA).

Entre as acções de formação e palestras realizadas por Amoedo (2001) em Portugal, destacamos o contributo do 2º Congresso Internacional Espaço T, “Diferentes Culturas, Sonhos Iguais”, realizado no Porto. Neste evento, estava presente na plateia uma pessoa representante da Ilha da Madeira, a Dra. Ester Vieira, que na época já coordenava o Serviço de Arte e Criatividade (SAC), actualmente conhecido como

---

<sup>69</sup>O Resumo do Currículo do DA encontra-se em Anexo 3.

núcleo de Inclusão pela Arte ( NIA)<sup>70</sup>, um dos serviços oferecidos pela Direcção de Serviços de Intervenção Precoce e Educação Especial (DSIPEE) e funcionalmente dependente da Direcção de Serviços de Reabilitação Psicossocial e Profissional de Deficientes (DSRPPD) todos pertencentes à Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação (DREER)<sup>71</sup> / Secretária Regional de Educação e Cultura (SREC), da Ilha da Madeira, Portugal.

Após assistir à palestra, a Dra. Ester Vieira procurou o DA do GDD para conversar e acabou por demonstrar o seu interesse na proposta de trabalho do mesmo. Como, na mesma semana o DA iria ministrar outra acção de formação, a Dra. Ester Vieira encaminhou uma funcionária para participar do workshop “Dança e Deficiência: corpo – a expressão dos limites”, em Almada (Amoedo, 2000a). A resultar desses factos, surgiu o primeiro convite para dinamizar o workshop “Dança e Deficiência: corpo, a expressão dos Limites” (Amoedo, 2000b) no antigo SAC, na Ilha da Madeira. Em sequência, surgiram mais sete novos convites.

---

<sup>70</sup> O Núcleo de Inclusão pela Arte (NIA) é dirigido pela Dra. Ester Vieira, compete ao mesmo: a) Conceber, desenvolver e acompanhar acções específicas na área da arte e criatividade, em articulação com as instituições de educação especial, com os CAO's e com os docentes das áreas das expressões, tendo como objectivo o desenvolvimento das capacidades artísticas e culturais de crianças e jovens com deficiência. b) Promover e divulgar experiências e projectos de arte que contribuam para o desenvolvimento criativo e global dos intervenientes e para a modificação de atitudes sociais numa perspectiva inclusiva face à pessoa com deficiência. Acedido em 07/10/09 em [http://www.madeira-edu.pt/Portals/7/dac/PA\\_NIA\\_2009.pdf](http://www.madeira-edu.pt/Portals/7/dac/PA_NIA_2009.pdf)

<sup>71</sup> Conforme a Lei Orgânica DREER, Decreto Regulamentar Regional nº 14 / 2008M. A DREER é um dos Departamentos da Secretária Regional de Educação e Cultura da Ilha da Madeira, responsável pela Educação Especial. Conforme o capítulo 1, Art. 2º, “Tem como missão assegurar a inclusão familiar, educacional e social de crianças, jovens e adultos com deficiência ou outras necessidades especiais”. Diário de República, 1ª Série, Nº 124 (2008, de 30 de Junho). Cap.1, Art.2º.

Como resultante deste período de formação na Ilha da Madeira, surge a ideia por parte do DA de estruturar algo mais consolidador, ou seja, um projecto de formação, com módulos teóricos e práticos presenciais, que ao final de um ano culminaria no projecto-piloto “Dançando com a Diferença”.

Segundo o DA (2009):

A ideia principal do Projecto Dançando com a Diferença, foi implementar a actividade de Dança Inclusiva na Madeira, visto que na época já existia o SAC (DREER), onde já havia trabalhos na área da expressão dramática e do teatro, trabalhos na área da música que é hoje a Orquestra Juvenil da Educação Especial, mas não havia nenhum trabalho na área da Dança. (Entrevista com DA).

O projecto-piloto “Dançando com a Diferença” foi apresentado à Direcção Regional e, após um ano e meio de negociações, mais precisamente em Setembro de 2001, deu-se o início do curso de formação. No curso de formação participaram cerca de 150 formandos, entre professores, técnicos profissionais e superiores, terapeutas ocupacionais, actores, bailarinos, a incluir pessoas com e sem deficiências. Os participantes na época podiam optar por fazer os módulos teóricos com perspectiva de ingressar no final da formação no Projecto Dançando com a Diferença.

Os critérios de selecção que foram adoptados pelo DA durante o processo selectivo dos bailarinos para o Grupo Principal, compreendiam as qualidades básicas e necessárias para o desenvolvimento da dança, a aceitação da diferença e, a relevância do critério independência e ou predisposição para ser independente, como requisito fundamental para a participação dos bailarinos com deficiência.

DA (2009) descreve:

Então assim, um dos critérios muito importantes que não faz parte do universo da dança que é a independência ou a pré-disposição para ser independente, e daí estou logicamente falando das pessoas com deficiências. Estou falando independência a nível dos transportes, a nível da higiene pessoal, a nível dos auto cuidados, enfim ser o mais independente possível (...) depois eu rumo para as qualidades básicas (...) a própria consciência corporal, própria forma da pessoa lidar com o seu próprio corpo, a forma da pessoa aceitar o outro, aceitar a diferença, é um dos critérios, na época e no período de selecção mesmo. (Entrevista com DA).

Com a intenção de elaborar um núcleo principal do projecto-piloto, foi realizada uma subdivisão do grupo, três meses antes de finalizar o projecto, organizando-se o ***Grupo Principal*** e os ***Grupos Secundários***. O Grupo Principal ficou responsável pelas apresentações regionais, nacionais e internacionais, enquanto, os Grupos Secundários, passaram a ser considerados como porta de entrada para o grupo principal, onde os bailarinos com deficiência se preparavam preliminarmente para aceitar a própria deficiência, além das outras qualidades inerentes à própria dança, sendo que as apresentações nesta época aconteciam a nível regional.

De acordo com o DA, o objectivo inicial do Projecto Dançando com a Diferença consistiu em “(...) implementar a actividade de dança na Ilha da Madeira, e isso foi cumprido”. E, neste sentido o mesmo aponta que “O objectivo inicial e ainda que se mantém nesse trabalho, que é modificar a imagem social das pessoas com deficiências”. (Entrevista com o DA).

Em 2006, uma série de conquistas foram garantidas ao Projecto Dançando com a Diferença, a partir do estabelecimento de protocolos de colaboração entre o GDD e

outras instituições, a destacar o protocolo de residência no Centro das Artes Casa das Mudas<sup>72</sup> (Calheta, Madeira) estabelecido com a Sociedade de Desenvolvimento Ponta do Oeste e a criação de grupos de dança para a população menos jovem, em parceria com a Câmara Municipal do Funchal.

Outra acção realizada por Amoedo (2009a) para difusão do projecto consistiu na criação de debates no Centro das Artes Casa das Mudas com o propósito de fomentar um espaço para a apreciação de todo processo de criação artística à comunidade Madeirense.

Em Junho de 2007, o Projecto Dançando com a Diferença desvinculou-se da DREER e foi criada a Associação dos Amigos da Arte Inclusiva Dançando com a Diferença (AAAIDD, 2008) com o intuito de ganhar autonomia para gerir seus próprios projectos.

De acordo com o Estatuto da AAAIDD (2008),

A Associação tem por objectivo e promoção e utilização das diferentes linguagens artísticas como elemento de inclusão social de pessoas portadoras de deficiência e outras, actividades estas que podem estar inseridas nos âmbitos artísticos, educacional, terapêutico e ou de apoio a processos terapêuticos. (Estatuto da AAAIDD, 2008, Capítulo 1, Artigo 4º).

Com a necessidade de alargar os horizontes do Projecto Dançando com a Diferença, nasce a AAAIDD, como proposta da Doutora Cecília Bertha, que hoje é

---

<sup>72</sup> O Centro das Artes Casa das Mudas tem como objectivos principais: Aprofundar a descentralização da oferta cultural, criando na Zona Oeste um projeto de referência para a Região Autónoma da Madeira; desenvolver uma política inclusiva em termos de oferta cultural, que permita a diferentes grupos o acesso à cultura, ao lazer e à produção artística e cultural; estimular a intervenção artística e a criatividade junto de diferentes grupos etários; incrementar a oferta de atividades de educação e formação através da arte que contribuam para a formação de novos públicos e conservar e aumentar o património artístico e cultural dos Madeirenses. Obtido em 10/10/09 em [http://www.centrodasartes.com/Centro\\_das\\_Artes-2.aspx](http://www.centrodasartes.com/Centro_das_Artes-2.aspx)

actual presidente da Associação e na época era Directora Regional da Educação Especial e Reabilitação. De acordo com o criador do Projecto Dançando com a Diferença “Ela quem fez todos os trâmites iniciais para a criação da Associação” (Entrevista com o DA).

O DA descreve como transcorreu o processo de autonomia da AAAIDD:

A AAAIDD foi criada e documento que cessa o meu vínculo com a Educação Especial também passa os interesses todo desses projectos que é da minha autoria para a Associação. Com isso a gente “carregou” o protocolo de Residência do Centros de Artes Casa das Mudas, que já existia, e continuou a existir e, algumas coisas que já aconteciam e o protocolo de utilização do Ginásio de São Martinho, também já existiam na altura da Educação Especial e agora geridos pela Associação. Na realidade teve uma fase de reajustar as coisas, principalmente a nível financeiro. (Entrevista com DA).

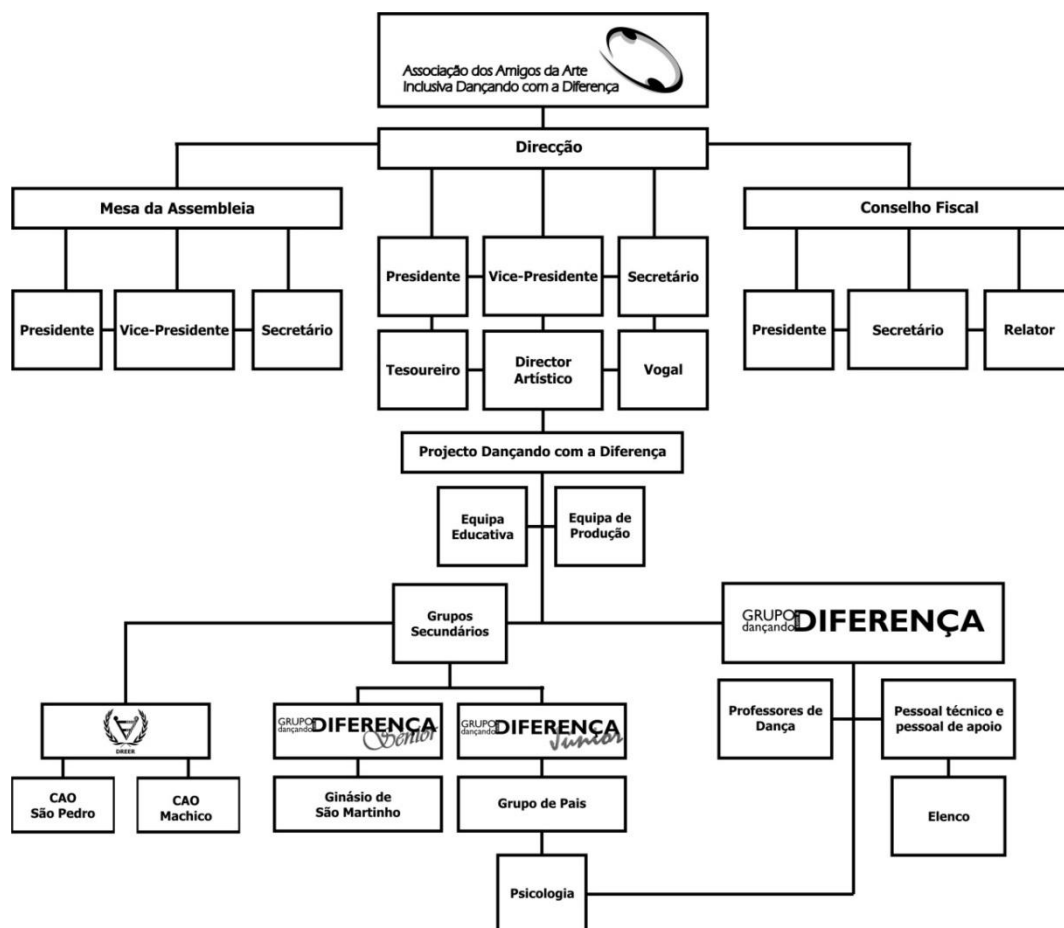
Conforme o organograma apresentado na figura 5, cedido pela própria AAAIDD (2009), podemos constatar que actualmente, são administrados quatro grupos de trabalho que atendem crianças, jovens e adultos com e sem deficiência. O primeiro, o Grupo Principal do Dançando com a Diferença, direccionado mais para a performance artística – Dança. Os outros três são pertencentes aos Grupos Secundários constituídos pelo Grupo Dançando com a Diferença – Sénior (2006), Dançando com a Diferença – Júnior (2008) e duas turmas da Educação Especial (2009); esses grupos têm seus focos de trabalho voltados aos aspectos artísticos, educacionais e de apoio terapêutico.

Em 2009 foi restabelecida uma nova parceria com a DREER, a fim de atender duas turmas da Educação Especial, localizadas nos Centros de Actividades Ocupacionais (CAOs, São Pedro e Machico), entretanto agora, a AAAIDD, assume uma condição autónoma e gestora do seu próprio projecto.



Ainda em Julho de 2008, a AAAIDD adquiriu da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>73</sup> um Apoio Pontual à Dança, para criação do Centro de Documentação e Investigação em Dança, com sede na AAAIDD

**Figura nº 5 – Organograma da AAAIDD (AAAIDD, Ilha da Madeira, 2009).**



<sup>73</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian está a promover, através do Serviço de Belas Artes, um programa de Apoio à Dança em Portugal (PAD). Este programa terá a duração inicial de cinco anos (2006/2011) e será objecto de avaliação no final dos seus primeiros três anos de aplicação. O PAD pretende contribuir para o desenvolvimento e o reforço da prática da Dança no panorama artístico português, estimulando a formação especializada de profissionais, a internacionalização da criação coreográfica portuguesa, a qualificação das estruturas de produção do sector e o intercâmbio com o circuito internacional da Dança contemporânea nos planos estético, técnico e pedagógico. Obtido em 11/10/09 em <http://www.gulbenkian.pt/index.php?section=65&artId=435>

No que se refere à equipe de professores que leccionam no projecto constatamos a presença de uma professora de Dança Contemporânea e Ballet Clássico do grupo principal, e o próprio criador do Projecto Dançando com a Diferença que também supervisiona e ministra aulas nos grupos do projecto. Os Grupos Secundários, têm mais dois professores. Todos os participantes do projecto são atendidos no Ginásio de São Martinho (Funchal), menos os grupos da Educação Especial anteriormente citados.

O DA e DT vem a acumular uma série de funções no Projecto Dançando com a Diferença e na gestão da AAAIDD, percebendo-se que esse acúmulo não é considerado satisfatório para ambos, mas conforme relatos apresentados nas citações abaixo, são convenientes mediante as actuais carências financeiras de que o Projecto predispõe para se manter.

O DA (2009) comenta:

Então, além da função de DA tenho a função de professor, nos diferentes grupos, e depois também uma função de direcção geral, do grupo e da AAAIDD, ou seja, na direcção geral eu coordeno e faço parte, da área de produção, também cuido de gerir espectáculos, cuido da agenda do grupo e cuido da organização da AAAIDD, dos associados, enfim, no fundo eu acumulo uma série de funções. (Entrevista com DA).

O DT (2009) aponta:

É trabalho com a direcção técnica, depois tenho toda outra parte, ajudar na produção, faz parte de um processo desde figurinista, a cenografia, tudo que for preciso, porque a gente sabe que é muito complicado porque a gente pede alguém e pagar essa pessoa, aí eu vou assumindo assim em vários pontos. (Entrevista com DT).

Em suma, podemos perceber através do estudo documental e das entrevistas, que a AAAIDD, gestora do Projecto Dançando com a Diferença, tem conseguido avançar e

aumentar a visibilidade dos grupos, ao longo desses anos de criação por meio das reportagens nos meios, documentários e digressões em Portugal continental e no exterior<sup>74</sup>.

#### **4.2. Integrantes do GDD como actores sociais**

No estudo longitudinal apresentamos as principais características e auto percepções dos actores pesquisados, assim como aspectos relacionados as relações socioafectivas, as representações sociais sobre a deficiência e percepções sobre o processo de exclusão e inclusão social. Ou seja, na lógica dessa apresentação pretendeu-se mostrar o universo individual não somente visto pela óptica próprio indivíduo mas dos outros integrantes acrescidos das nossas observações e percepções.

##### **4.2.1 Bailarino A**

O bailarino A, com 45 anos de idade, reconhece que dança representa um desafio pessoal para tentar superar a própria deficiência, a invisibilidade, que ao mesmo tempo possibilita-lhe compreender melhor as outras deficiências. Começou a dançar no GDD, em 2001. É muito admirado pelos bailarinos B, I, K e O, como exemplo de superação “ (...) eu considero o bailarino A uma pessoa feliz que foi tirar o curso de Fisioterapia sozinho em Lisboa e isso, a nível individual e profissional que é de admirar” (Bailarina B).

Observamos que o bailarino está sempre a investigar novas formas para ser o mais autónomo possível “Como é que eu vou me orientar? Às vezes, antecipo as minhas ansiedades e preocupações de palco para ser o mais autónomo e independente (...)”

---

<sup>74</sup> Essas informações do GDD estão disponíveis em forma de reportagens e vídeos no site <http://www.aaaid.com>, digressões do GDD no exterior estão em anexo nº 14.

(Bailarino A). O bailarino também considera-se muito perfeccionista, “Eu sei que sou muito perfeccionista, gosto de fazer muito bem, de corresponder ao que o coreógrafo faz, às vezes sai mais ou menos”. Entretanto, é perceptível que esse processo cause certas ansiedades, angústias e até às vezes, desanimo, “E, às vezes cria uma certa angústia e certos medos, não é (...) porque se não estou conseguir fazer o que me é pedido, há momentos de desanimo” (Bailarino A). Neste contexto, achamos relevante destacar a reacção do mesmo quando algo escapa do seu controlo.

Ao chegar no local, os bailarinos A e E posicionaram-se e a bailarina E saiu antes do tempo, neste momento o bailarino A reagiu instantaneamente ao segurar o braço da bailarina com um movimento brusco para ela voltar. Notei que o DA, na mesma hora, chamou atenção do bailarino A. Acredito que o bailarino perdeu o controlo de si mesmo neste momento. Nesse caso, não atender às suas próprias expectativas e do coreógrafo o incomoda imenso (diário de campo, 16 de Outubro de 2009).

Bailarino ainda declara que o seu enriquecimento no GDD é consagrado por meio dos intercâmbios interpessoais e o conhecimento diversificado trazidos pelas distintas abordagens de trabalho, “(...) também, encanta-me muito conhecer novas pessoas, outras formas de trabalhar e, definitivamente eu adoro conhecer pessoas e conversar com elas” (Bailarino A).

Em relação aos preconceitos a cerca da deficiência, admite que ainda carrega-os, contudo, vem a trabalhar para superá-los no seu dia-a-dia. Aponta ainda que fica agressivo diante de atitudes preconceituosas e “(...) brigo com o outro ser for preciso” (Bailarino A). Este tipo de postura é apresentada por Goffman (2008), quando o estigmatizado percebe que a sociedade não consegue dar-lhe o devido respeito levando-os adoptar atitudes agressivas com que os afronta.

No que refere-se ao reconhecimento tátil<sup>75</sup>, o bailarino diz ser essencial para perceber posturas e sentimentos e, frisa a respeito da possibilidade do toque como fonte de conhecimento, tanto para ele como para os outros, “o meu toque não é um tocar por tocar é também para perceber a postura, se está triste, se está tenso, o toque é fundamental para mim (...) entregar-se ao outro, é extraordinário” (Bailarino A).

É perceptível para o DA que algumas dificuldades que o bailarino A apresenta não são provenientes da cegueira, “(...) às vezes eu acho que algumas questões não têm a ver com o facto de ele ser cego ou não, tem a ver com o facto de ele estar atento e não estar atento” (DA, grifo nosso). E, o próprio bailarino reconhece a sua desatenção frente as dificuldades dos outros,

(...) às vezes por incapacidade minha, eu também não tenho empatia e não estou a perceber bem que a outra pessoa está com dificuldades (...) de outra pessoa que está a passar um momento menos bom ou estou eu a passar por momentos menos bom com outras preocupações que não tem a ver com a dança (...). (Transcrição de entrevista com bailarino A).

Outro aspecto que merece atenção, diz a respeito à consciencialização do bailarino frente ao processo de exclusão e inclusão Social da pessoa com deficiência. Para o bailarino A, as pessoas excluem de forma inconscientemente, justo pelo facto de não terem tido oportunidades maiores de convivência e assim, acabam por adoptar posturas de rejeição e medo frente ao contacto com a pessoa com deficiência.

---

<sup>75</sup> Segundo Cardeal (2009, p.49), “o reconhecimento tátil no deficiente visual é sequencial, estritamente temporal e por isso, mais lento também. E, as combinações, associações, distâncias, e relações só são aprendidas ou percebidas quando se estabelece a relação entre percepção e cognição (...). Essa relação é processada por meio de um aprender a pensar *tatilmente*, assim como se constitui o pensar *visualmente*, para os que enxergam”.

#### Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados

(...) eu acho que essas reacções da exclusão, têm a ver com medos e com a falta de conhecimento, ou também com falta de oportunidade de conhecer, muitas vezes nem sequer é proporcionada ou conhecer uma pessoa que é cega, conviver com uma pessoa que tenha a deficiência, mas agora as pessoas portadoras de deficiências são cada vez mais atentas, pela possibilidade de ter uma participação social mais activa. (Entrevista com bailarino A).

Neste contexto, aponta que na Ilha da Madeira estão trabalhando muito no sentido de promover a inclusão social da pessoa com deficiência. E, salienta que as maiores barreiras são “ (...) as arquitectónicas e também são as barreiras de atitudes, e as barreiras culturais” (Bailarino A, grifo nosso).

Observamos que algumas características pessoais do bailarino A, como o poder de comunicação e a autonomia têm de certa forma aberto fronteiras a nível pessoal e profissional. Ele circula bem em qualquer espaço, viaja por Portugal Continental e no exterior. Em Fevereiro de 2010, participou do espectáculo de dança God’s Gardens<sup>76</sup> em Ipswich (Reino Unido) para fazer um trabalho profissional ao convite do coreógrafo Q. De acordo com Henriques (2010), “Para o bailarino madeirense, a experiência tem sido “interessante e enriquecedora” porque é uma experiência num contexto profissional”.

#### 4.2.2 Bailarina B

A bailarina B, com 32 anos de idade e sem deficiência, conta que a dança está intrínseca na sua vida “é uma sensação de vida, de gostar muito, eu tenho uma paixão muito grande por aquilo que faço, é minha paixão”. Entrou no GDD, em 2001 e revela que o seu crescimento pessoal é consignado na aprendizagem com às diferenças onde

---

<sup>76</sup> Henriques (2010) caracteriza o espectáculo, “God’s Garden’s conta a história da fuga de um jovem da família Costa no dia do casamento para evitar o compromisso e do seu regresso a casa. Arthur Pitta veio beber inspiração à Madeira para a produção baseada na história do filho pródigo e criada em jeito de homenagem a sua família”.

vem adquirir posturas de respeito e alteridade em relação ao outro, conforme dimensiona Alves (2007).

Para além desses aspectos, a pesquisadora observou que a bailarina é disciplinada, concentrada, tímida e, convive muito bem com alguns integrantes do grupo, “A bailarina B desde sempre que trabalhei com ela, tem tudo para dar, discernimento, com ela compartilho tudo praticamente” (Bailarina K).

Ainda no que respeita, às primeiras experiências com relação aos corpos dos bailarinos com deficiência no GDD, declara que foram muito delicadas por ter não noção de como deveria abordar o corpo do outro, comenta “(...) até porque é uma invasão, a pessoa estar a tocar no corpo do outro porque é estranho, além do mais tem ali uma deficiência que está ali inerente e a pessoa não saber como lidar com o corpo do outro (...)” (Bailarina B).

No que refere-se, ao preconceito em relação a pessoa com deficiência, a bailarina B comenta que não projecta-se nas limitações e, sim nas potencialidades dos bailarinos com deficiência, “Todos ali são capazes, estão ali para cumprir, não é a parte principal, a deficiência”. Em campo percebemos que a bailarina assumia posturas de respeito e incentivo aos bailarinos com deficiência, “No que diz respeito, a sua relação com os bailarinos com deficiência, procura incentivá-los quando apresentam dificuldades e, até chega a passar a coreografia com eles caso seja necessário” (diário de campo, 15 de Outubro de 2010).

Direccionando para a questão da consciencialização do processo de exclusão / inclusão social da pessoa com deficiência, a bailarina reconhece que há exclusão e deixa

uma sugestão: “Eu acho que a sociedade deveria parar para pensar como nós podemos incluir melhor uma pessoa com deficiência” (Bailarina B).

Falta assinalar que a bailarina assume uma postura inclusivista, visto que aprendeu no convívio com o grupo a respeitar a diversidade na sua magnitude, a reconhecer que todos temos personalidades distintas e podemos conviver de forma enriquecedora, cabendo a cada um absorver posturas de alteridade.

#### **4.2.3 Bailarina C**

A bailarina C é uma das bailarinas que está no elenco desde 2001, portadora da T21 e com 29 anos; trata-se de uma pessoa muito comunicativa porém com algumas dificuldades na linguagem provenientes da sua deficiência.

Na entrevista levanta três aspectos relevantes: a satisfação em dançar, de participar do GDD e proximidade afectiva com o DA, “Eu gosto de fazer dança (....) a bailarina C está feliz no grupo. Eu gosto do DA. E, gosto dos bailarinos”. Entretanto, alguns traços característicos da personalidade da bailarina são reconhecidos pela integrante M, “A bailarina C é mais complicada e volta e meia dá umas turras”. E, conforme podemos exemplificar na fala da própria bailarina, “Eu briguei com a bailarina L, dei um empurrão” (Bailarina C).

O DA acredita que a Dificuldade Intelectual (DI) da bailarina é menos acentuado, “ (...) a bailarina C é menos acentuado mas não tem consciência de qual é o papel dela ali (...)” (DA).



Observei que a bailarina manifesta algumas dificuldades de memorização e processamento de informações que são característicos das pessoas com Deficiência Intelectual (DI) de acordo com a AAIDD<sup>77</sup> em específico no caso da bailarina C, a Trissomia 21. Essas dificuldades foram reconhecidas pelo coreógrafo, “A bailarina C tem que fazer várias vezes para memorizar depois ela aprende também (...)” (Coreógrafo Q).

Além da dificuldade de memorização, a bailarina C precisa de acompanhamento em alguns momentos no ensaio que normalmente é apoiado pelos directores, assistente de palco, coreógrafo convidado e professora de dança, “(...) a professora de dança do grupo que estava a acompanhar o ensaio, logo interferiu na situação a cobrar da bailarina porque estava sentada no banco ao invés de ensaiar” (diário de campo, 09 de Outubro de 2010).

Em relação aos laços afectivos com os integrantes e profissionais que trabalham no grupo, destaca a sua proximidade com o DA e DT, os bailarinos A, B, D, E, I, K e L.

No que consiste, a consciencialização da bailarina sobre o processo de exclusão social da pessoa com deficiência, constatamos em entrevista que ela reconhece que pessoas com deficiências não estão a conviver tanto socialmente e que a acessibilidade

---

<sup>77</sup> *American Association on Intellectual and Developmental (AAIDD)* define a Deficiência Intelectual como “*Intellectual disability* is a disability characterized by significant limitations both in intellectual functioning and in adaptive behavior, which covers many everyday social and practical skills. This disability originates before the age of 18”. Acedido em 15/04/2010 em <http://www.aamr.org>  
Tradução realizada: A American Association on Intellectual and Developmental define a DID, “Deficiência Intelectual é uma deficiência caracterizada por limitações significativas tanto no funcionamento intelectual e no comportameto adaptativo, que abrange muitas habilidades sociais cotidianas e práticas. Esta deficiência origina antes da idade de 18 anos”.

ainda é uma questão presente, “Tem muita gente com deficiência nas ruas da Ilha? Não tenho visto crianças na rua. E, rampas para as pessoas com cadeiras de roda? Não vi” (Bailarina C, grifo nosso).

Presenciamos a actuação da bailarina C no Espectáculo Romeu e Julieta e notamos que interpretou a sua personagem com segurança e expressividade, a cumprir com eficácia sua responsabilidade perante ao GDD.

#### 4.2.4 Bailarina D

A bailarina é uma das componentes do elenco com DI – T21 que participa do GDD desde 2001, com 15 anos de idade. Ela demonstra ser uma pessoa muito comunicativa e sociável. Segundo a bailarina M, “Ela parece que não está a entender o que a gente está a dizer, e vem uma resposta e mostra que está a entender (...)”. O DA fala sobre o nível de comprometimento da bailarina, “(...) a bailarina D é muito mais acentuado (...)”.

A bailarina D, com Trissomia 21, se aproximou de mim, para conversar, uma fala solta, espontânea porém, em pouco tempo de diálogo percebi que muita coisa do que falava era repetitivo e não tinha coerência. (diário de campo, 07 de Outubro de 2009).

A bailarina em destaque, tem consciência que está a dançar num grupo de DI e há necessidade de cooperação entre os bailarinos com e sem deficiência, “É preciso ajudar (...) eu só aprendo coisas boas, com eles” (Bailarina D).

Em relação aos aspectos pessoais, a bailarina confirma que apresenta dificuldades em memorizar a coreografia mas que são superadas após ensaiar várias vezes, “(...) Tem que treinar mais” (Bailarina D). Presenciamos uma outra óptica dessa situação em

que a mesma finge esquecer a coreografia para chamar à atenção das pessoas mais próximas, “(...) conforme o DA, normalmente tem esse tipo comportamento para chamar atenção das pessoas (...)” (diário de campo, 13 de Outubro de 2009).

Na primeira vez, em que ela mostrou a performance em que cantava e dançava, havia esquecido a música e algumas movimentações. O DA pediu que fizesse algumas vezes e não adiantou. Então, a substituiu pela bailarina E, sua amiga (...) logo percebi que estava a fazer conjuntamente (...) considerei uma ótima estratégia apresentada pelo DA para reter à atenção da bailarina D e, assim modificar sua postura. (diário de campo, 09 de Outubro de 2009).

Em relação as trocas interpessoais dentro do GDD, afirma serem satisfatórias conforme a descrição a seguir, “Eu tenho amigas, sim, muitos no grupo”. No que abarca sua relação afectiva e profissional com o coreógrafo Q aponta, “Eu achei bom amigo, bom professor, era lindo, é mágico, eu vou morrer de saudades, eu gostei muito” (Bailarina D).

Para além destes aspectos, é relevante salientar a espontaneidade da bailarina no palco. Na estreia do Espectáculo Romeu e Julieta, entrou em cena um pouco tensa entretanto, rompeu com o nervosismo a apresentar com muita desenvoltura uma pequena performance em que interpreta uma cantora. Durante todo os dias de estreia a bailarina foi bem aplaudida, “Sim, eu danço para todos baterem mais palmas. Isso para todo mundo aplaudir” (Bailarina D).

#### **4.2.5 Bailarina E**

A bailarina E entrou no grupo em 2003. É, outra integrante do GDD com 16 anos de idade e com T21. Conseguimos observar que é muito talentosa e encantadora para vários bailarinos e profissionais do grupo “No começo foi muito bom eu ter trabalhado com a bailarina E, porque ela faz tudo. Ela tem experiência, e é solta. É

muito engraçado, e acho que eu melhorei bastante através desse contacto” ( [Bailarino H], Actores que concordam: B, K, L e M).

A bailarina é um exemplo de superação, postura e de personalidade para alguns integrantes do grupo, “(...) adoro trabalhar com gente fantástica, e fascinante como a bailarina E, sou apaixonada por ela” (Bailarina K); “Ela é um amor, não tem como não gostar (...) tem aquele lado que pode viver até os 50 anos e terá sempre aquele lado de menina” (Bailarina M).

Dentre as sensações que a dança promove quando está a dançar, a bailarina E comenta que sente alegria, liberdade e nervosismo., “Eu gosto tanto de dançar (...) é alegria (...) liberdade e fico nervosa”. No que tange ao aspecto emocional, o seu nervosismo é algo evidente para os integrantes do GDD, “(...) conforme comentário do bailarino A, ela estava com a musculatura do trapézio toda tensa no ensaio anterior” (diário de campo, 16 de Outubro de 2010). O coreógrafo convidado também consegue admitir que as tensões da bailarina são percebidas no corpo, “(...) a bailarina E tem tensões no braço. Às vezes, ela faz sem se preocupar, mas ela está a dançar com o bailarino A (invisual), ela tem que ajudar ele” (Coreógrafo Q).

O DA reconhece que a capacidade cognitiva das três bailarinas com T21 são mais lentas. E, no caso da bailarina E assinala,

“(...) é que apresenta isso com menor intensidade, mas a bailarina E quando sente maior dificuldade na execução do movimento e do exercício não consegue ainda ligar a necessidade disso, se dói por exemplo ela pára, ou diminui a intensidade do trabalho, e são essas coisas que são as maiores dificuldades nesse momento” (Entrevista com DA, grifo nosso).

A bailarina tem consciência que uma das suas limitações está em aprender e memorizar a coreografia, “Você tem dificuldades em memorizar a coreografia? **sim tenho, a coreografia.** Decorar a coreografia? **Sim.** Mas depois que repete várias vezes você aprende? **Aprende (...) quando cansa, eu bebo água**” (Bailarina E).

No que respeita ao seu relacionamento socioafectivo no GDD, destaca como mais próximos os bailarinos D, K e o DA, acreditamos por serem pessoas com as quais ela conseguiu estabelecer um elo afectivo mais forte, “Tenho muitos amigos no grupo, a bailarina D é Maluca. Ela é minha amiga (...) Eu gosto do Menina da Lua, eu dancei com o DA, eu voo em cena, ele me faz rir, carinho” (Bailarina E).

Enfim, vale destacar a postura profissional da bailarina E, referentemente na sua pontualidade nos ensaios, “Começa às 17h, não chego atrasada”. No que refere-se pela sua dedicação e paixão pela dança, “Eu gosto muito de dançar no grupo” (Bailarina E). Observamos o talento natural da bailarina E em cena, “na estreia ela libertou-se de forma intensa e, além disso, tem *presença de palco* (diário de campo, 23 de Outubro de 2009).

#### 4.2.6 Bailarina F

A bailarina F tem 20 anos de idade e possui a Espinha Bífida. Declarou em entrevista que a carreira começou aos 12 anos de idade quando o Projecto Dançando com a Diferença foi criado. Após todos esses anos de convivência no grupo, considera que “(...) o meu maior defeito, é a minha personalidade, não se enquadrar, não ser tão sociável, tão comunicativa (...) mas tento também estar dentro (...) para não causar problemas (...)” (Bailarina F).

No primeiro dia em campo, algo me chamou a atenção nos bailarinos com deficiência motora, conforme a descrição a seguir.

Entretanto, os bailarinos F e G que são os bailarinos com deficiência motora, permaneceram neutros, sem um mínimo de interação com o restante do grupo. As minhas impressões iniciais são de uma imobilidade não somente física, mas ainda não sei o porquê de tanto distanciamento social (diário de campo, 07 de Outubro de 2009).

No que diz respeito a dança propriamente dita, a bailarina F compreende que é uma conjunção da técnica com a expressão, entretanto prefere focar mais na expressão, “minha preocupação não é tanto o movimento, a minha preocupação é mais a expressão porque chega ao limite em que eu consigo fazer o movimento (...)”. As limitações de movimento que a bailarina indica, estão inter-relacionadas com o facto de possuir Espinha Bífida e, assim estar limitada a dançar na maioria das vezes sobre a cadeira de rodas, se bem que gostaríamos de destacar uma observação realizada no diário de campo sobre esse aspecto, “(...) A bailarina F é autónoma, tem força física para deslocar-se da cadeira para o solo e vice-versa, suas performances no solo são realizadas com muita desenvoltura e expressividade” (diário de campo, 15 de Outubro de 2010).

O interesse pela dança foi ampliado, durante todos esses anos de grupo conforme assume a bailarina que o GDD faz parte de sua vida, “Hoje em dia é a minha vida, eu cresci em muitos níveis no grupo, eu fiz-me no grupo, eu fiz-me pessoa da sociedade no grupo, portanto é a minha vida”. No que é pertinente, a experiência com outros corpos diferentes na DI relata que não houve dificuldades em explorá-los, inclusive o seu próprio corpo. E, actualmente procura desafiar às diferenças físicas para explorar novos corpos, “(...) ao desafiar torna-se tudo mais fácil e se há alguma deficiência acaba por ser tudo invisível aqui que nós pretendemos que é explorar o corpo” (Bailarina F).

A bailarina tem consciência de que para conseguir o reconhecimento artístico é necessário primeiro, aceitar e superar questões relativa a própria deficiência, “somos capaz de subir ao palco (...) E, senão aceitamos a deficiência não podemos nos aceitar como pessoas e nem subimos ao palco”. Entretanto, aponta que já conseguiu superar o preconceito em relação à própria deficiência no campo profissional, mas ainda parece estar a acontecer a nível pessoal, “Em palco já, mas na vida pessoal não. Há momentos que sim, há momentos que não” (Bailarina F, grifo nosso).

No que concerne, a percepção da bailarina sobre o Processo de Exclusão e Inclusão Social aponta que tudo é uma questão de consciências, “Eu acho isso vem da mentalidade de qualquer pessoa, porque há ainda discriminação de quem esconde as pessoas com deficiência para não serem vistas na sociedade” (Bailarina F).

Conforme havia comentado, desde a primeira observação no campo, percebemos o distanciamento dos bailarinos com deficiência física do restante do grupo, e após semanas de observação, constatei dois factores que podem justificar essa situação. No que diz respeito a bailarina analisada, consideramos que o seu afastamento social é proveniente das dificuldades de aceitação do próprio corpo e das características de personalidade, que dificultam ainda mais o processo de interação entre os membros do grupo, “(...) a bailarina F é uma pessoa muito frustrada por ser, pelos nossos corpos, ela admira muito os nossos corpos e não sei o que a gente pode fazer em relação a isso (...) o mais importante é o nível interior, são as conquistas que vem” (Bailarina B).

Consoantemente, percebemos que essas barreiras são levantadas pela própria bailarina F, o que presume-se na caracterização de um processo de auto-exclusão e que, consequentemente, vem reflectindo-se no grupo. Conforme o relato apresentado pelo

DT a este respeito, aponta, “No grupo há uma inclusão e todos podem se incluir ao grupo (...) para ser incluída vai depender dessa pessoa (...) nós temos inclusão no grupo mas também temos exclusão no grupo e não é porque o grupo os excluiu é porque as pessoas se excluem do grupo” (DT, grifo nosso).

Para todos os efeitos, o DT reconhece que a postura dos bailarinos para com a bailarina F, se mantém profissional.

Portanto, mas eu acho que eles como bailarinos em palco estão sempre a 100%, mesmo para trabalhar com ela (...) porque tem toda uma postura que não é de agora vai de muito mais tempo e, que é assim, as pessoas só são superáveis, das reacções, das posturas, do dia-a-dia. (...) Agora é com ela, agora o problema está nela, agora ela tem que resolver o problema dela. (Entrevista com DT).

Por trata-se de um grupo inclusivo, todos do elenco e a direcção já procuram fazer de tudo para ajudá-la, pois reconhecem que é um potencial de bailarina, “A bailarina F tem uma expressão fantástica, como bailarina encantadora, a maior parte dos coreógrafos gostam muito dela” (Bailarina k). Todavia, o DA reconhece que muitos investimentos foram realizados na esperança da mudança de comportamento da bailarina, mas “já ninguém tem forças para continuar a investir nela porque ela não dá hipóteses para ser investida (...).em palco é tudo, ela é linda, bonita, ela tem tudo” (DA).

Pôr fim, percebemos que a bailarina tem potencial é muito expressiva em palco contudo, tem dificuldades em aceitar sua própria deficiência. Embora, muitos esforços sejam realizados para resgatá-la, ainda não resultaram em algo positivo, pelo contrário, tem começado a afectar o seu campo profissional e, consequentemente reflecte-se no grupo.



Há Influências (...) chegaram a 100% (...) é uma batalha que dá aquele sentimento de impotência (...) por exemplo, na Sexta e no Domingo houve uma cumplicidade e o mesmo trabalho de equipe que não houve no Sábado<sup>78</sup>. (Entrevista com DA).

#### **4.2.7 Bailarino G**

O bailarino G, aos 32 anos de idade expressa que os seus primeiros contactos no GDD em 2002, não foram fáceis mas adaptou-se ao longo do tempo, “Claro que nos primeiros tempos, eu tive que me adaptar ao pessoal mas com o passar do tempo foi indo, e agora estou muito bem. Contudo, percebemos um certo isolamento social no grupo, no caso do bailarino descobrimos em conversa com o DA que tem a ver com a actual mudança de vida, “recentemente saiu de casa e foi morar numa Associação de pessoas com Paralisia Cerebral porque sua família não tinha como oferecer as mínimas condições estruturais (diário de campo, 07 de Outubro de 2009).

A dança para o bailarino implica numa processo de consciencialização do movimento e, com forte ligação com o sentimento, “A dança para mim é expressar através do meu movimento para perceber o que eu faço, também ligada ao meu sentimento. Dançar no GDD traz realização e amor” (Bailarino G).

Em relação ao preconceito sobre sua deficiência, o bailarino indica que está a superar, “Eu, já tive muitas dificuldades, melancolia e birra. E, ao passar do tempo, a janela foi se abrindo e já que estou assim (...) mais resolvido e ficar nisso não vale a pena”. Todavia, a prof. P reconhece que o bailarino muitas vezes passa por um processo de acomodação, “o problema é que (...) o bailarino G podia dar mais, mas também eu acho que é o feitio das pessoas (...) e também devemos procurar maneiras e técnicas

---

<sup>78</sup> Sábado foi o dia que a bailarina F interpretou a personagem Julieta.

para puxá-los, às vezes, podiam arrojá-los um bocadinho mais”. Esta opinião, é reforçada pela bailarina K, “gosto muito do bailarino G, só que acho que ele deixa-se ficar acomodado, não trabalhar para as coisas, é um bocadinho “padê”, que podia estar melhor, podia evoluir”.

O bailarino analisado apresenta dificuldades em memorizar os exercícios e coreografias e, declara que muitos exercícios realizados na aula não são adaptadas as pessoas que dançam sobre cadeiras de rodas, “Tenho dificuldade em fixar alguns exercícios e às vezes demoro (...) tem alguns exercícios mesmo de aula que são mesmo complicados para eu fazer, para quem tem cadeira de rodas (...) eu não posso fazer igual a ninguém” (Bailarino G).

Outro aspecto que merece destaque, é a percepção do bailarino sobre o processo de exclusão social das pessoas com deficiência, “É, como eu já disse, está ficando melhor mas há muitas pessoas que dizem que a gente não consegue fazer nada, trabalhar, nós somos os coitadinhos para essas pessoas” (Bailarino G).

No que diz respeito a sua convivência no grupo, o bailarino enfatiza que a convivência o faz muito bem, “É bom, nós estarmos muitas vezes juntos, não só para os espectáculos e ensaios mas quando nós temos muita convivência, isso para mim é bom (...) é também muito do rir. Não há nada no grupo que me incomode estou satisfeito”. O coreógrafo R percebeu a relevância do grupo na vida do bailarino, “(...) para o bailarino G este grupo é a vida dele, ele não tem nada a mais, a vida dele é este grupo. E, ele gosta das pessoas”. O bailarino ainda destaca as sensações do toque, “Nos toques dos corpos é muito bom, para eu bem sentir o corpo e gosto de trabalhar dessa maneira (...) se faço com alguém, é muito prazeroso sentir o corpo do outro” (Bailarino G).

No final da colecta de campo, podemos constatar que o bailarino G estava com mais brilho e energia pessoal, “O bailarino G, actuou muito bem enquanto um artista da dança e apresentou melhoras no campo pessoal, parece que a mudança de lar, ajudou-o a renovar a vida” (diário de campo, 25 de Outubro de 2009).

#### **4.2.8 Bailarino H**

O bailarino H é o mais novato da companhia, iniciou no GDD em 2009. Actualmente, com 19 anos de idade e sem deficiência está a viver a sua primeira experiência na DI, por isso considera-se ainda com muitas limitações, “(...) acho que comecei há muito pouco tempo por isso tenho ainda muitas limitações”. O coreógrafo Q fala a este respeito, “O bailarino H, é o primeiro espectáculo dele, e eu tive que trabalhar muito com ele para onde ele chegou agora (...)”.

Para o bailarino H, as trocas sócioo-afectivas entre os membros do GDD estabelecem-se de forma harmoniosa, mas destaca a questão das afinidades, “(...) eu acho que tenho mais afinidades com certas pessoas e menos afinidades com outros, mas se eu sentar para conversar com todo mundo, a conversa pode ser como amigo”.

O significado de Dançar no GDD para o bailarino H, incide na aprendizagem com às diferenças, “(...) é a sensação de conhecer as pessoas e aprender a trabalhar com cada um, ou seja, com as diferenças”. Para além desse aspecto, declara que carrega preconceitos em relação a deficiência mas que vem a trabalhar para superar tais limitações, “Sim, acho que sim mas estou trabalhando para superar aqui dentro do grupo”. E, segundo próprios relatos contactamos que ainda está em processo de descoberta do corpo com deficiência no que compreende aos seus limites e possibilidades, e nesse sentido, tem encontrado muitas dificuldades mas que aos poucos

estão a ser superadas, “(...) por exemplo eu não sei lidar com o bailarino G, não sei se sua mão vai quebrar, mas aí depois eu me acostumei. Foi por aí” (Bailarino H).

Reflectindo sobre o Processo de Exclusão Social das pessoas com deficiência, o bailarino em tela considera, “Acho que muitas vezes as pessoas pensam que os deficientes não são capazes de fazer as coisas, eu acho que isso já está estipulado na sociedade”.

Gostaríamos de destacar que apesar do pouco tempo de actuação na dança, vem conseguindo superar suas limitações físicas e técnicas, a marcar presença no GDD, “O bailarino H, o mais novo do grupo, surpreendeu em cena, pois tem pouca experiência, mas tem o sangue artístico nas veias saiu-se muito bem nos três do espectáculo” (diário de campo, 25 de Outubro de 2009).

#### **4.2.9 Bailarino I**

Integrante do GDD desde 2001, com 29 anos e sem deficiência percebe que a dança é uma forma de transformação pessoal, “eu acho que a dança também é uma forma de catarse, é uma forma da pessoa exprimir-se e sentir-se bem consigo próprio”. O bailarino I relata muito das suas preocupações com a técnica, entretanto ao referir-se da expressão apresenta um aspecto mais poético da dança, “(...) em termos de espectáculo preocupo-me imensamente com a técnica (...) a expressão é toda uma envolvimento é sentir o que está a fazer, a música, com quem estamos a dançar, e acaba por surgir (...)” (Bailarino I).

Dançar no GDD constitui a materialização de um grande sonho, “Eu sinto contente por lá estar, realizado, e acaba por ser a realização de um sonho”. No que

compreende as primeiras experiências na DI, admite que foi estranho descobrir que havia tantas pessoas com deficiências escondidas e “Depois acabei por ver que eram pessoas como nós mas com limitações diferentes e já haviam choque de personalidade do que propriamente as limitações em si”. Em relação ao preconceito sobre à deficiência, comenta, “(...) devo carregar algum, não acredito que seja preconceito (...) mas há certas deficiências realmente que realmente me fazem impressão, custam-me não é, mas não quer dizer que eu não respeite essa pessoa (...)” (Bailarino I).

O bailarino analisado menciona que não existem barreiras pessoais com nenhum integrante do grupo, “Não há barreiras com os outros bailarinos”. Contudo, na relação profissional o coreógrafo R reconhece alguns comportamentos de insatisfação do bailarino com a bailarina F, “penso que agora que o trabalho para personagem da bailarina F (Julieta) é bom só o bailarino I (Romeu) que precisa ser muito mais apaixonado. E, as vezes ele fica zangado com ela, e ela fica nervosa (...)”

No contexto do Processo de Exclusão e Inclusão social, o bailarino identifica que a sociedade tem dificuldade de reconhecer os potenciais da pessoa com deficiência, “Acho que essas pessoas mostram que são capazes, é um baque para a sociedade. Mas aqui na ilha...ah, deve ter, mas as pessoas que vêem o trabalho do grupo já sabem que eles são capazes” (Bailarino I).

Durante todos esses anos de GDD, o bailarino I esclarece que houveram muitos contributos a nível pessoal pois aprendeu a lidar com o outro, a trabalhar em equipe e a superar as próprias limitações pessoais, “Eu acho que a pessoa se sente bem, sente-se útil, sente-se que estar por fazer algo positivo (...) é enriquecedor (...) leva uma lição de vida, e acabam nos dar força e levar nossa vida para frente.”.

É importante salientar, que o bailarino tem uma capacidade interpretativa muito boa, observamos na sua actuação no Espectáculo Romeu e Julieta.

#### 4.2.10 Bailarino J

O bailarino J ingressou no GDD em 2001, actualmente com 20 anos de idade, revela que sente paixão pela dança, “(...) sinto libertação da alma e da mente. Sinto que meu corpo está a voar, sinto a interagir com o grupo, sinto muita coisa a voar dentro de mim”. É muito admirado pela bailarina K, “ele é um espectáculo, está sempre para ajudar (...) foi uma das pessoas com mais evolução a nível pessoal, ele conquistou muita coisa e evoluiu muito e mesmo como bailarino”.

O bailarino J apresenta um tipo de necessidade educacional especial que de acordo com o DT não é muito perceptível, “Um caso muito específico, o bailarino J que ninguém diz que tem deficiência, que ninguém fala de deficiência, e mesmo ao conversar muito com ele não nota-se”. Através dos ensaios com o coreógrafo certificamos que o bailarino apresentava dificuldades para reter às informações, este mesmo aspecto foi verificado pelo coreógrafo, “Quando ele tem calma faz tudo direito mas (...) às vezes ele está antes da música porque tem muito trabalho na cabeça mas ele pode aprender muito (...) (Coreógrafo Q, grifo nosso).

No que diz respeito, às experiências com corpos diferentes, o bailarino declara que não houve qualquer barreira desde o início, “(...) já aos 12 anos agarrava-me nas pessoas não tinha medo (...) improvisava, me jogava com eles, estava sempre ligado com uma boa ligação, ligação forte com eles, nunca foi uma coisa impactante”. Mesmo com toda essa facilidade de interacção com todos os tipos de corpos, o bailarino afirma que precisa trabalhar outros aspectos, como o preconceito a cerca da deficiência. “Não,

não o que acontece às vezes e me que faz mais impressão, é claro que dá um pouco de nojo, mas eu consigo enfrentar, eu consigo estar ali, tudo bem” (Bailarino J).

No que diz respeito, ao processo de Exclusão e Inclusão Social, o bailarino J declara que a sociedade está trabalhando ao favor da Inclusão Social embora haja pouco investimento na acessibilidade das pessoas com deficiência nos espaços públicos, “Trabalha muito a favor, mas ainda estamos muito atrasados em termos de tecnologia, poderíamos melhorar, por exemplo, aspectos para os cegos, a sinalização, a passadeira que não tem semáforos, não tem barulhos sonoros para eles”.

Observamos que o bailarino J demonstra nas suas atitudes a realização por dançar no GDD; além disso trabalha num clima de cooperação porque está sempre a auxiliar os bailarinos com deficiência. No que compreende, a relação socioafectiva com o grupo é muito satisfatória. Também, é relevante destacar o nível de interpretação do bailarino J, pois interpretou sua personagem com muita introspecção e energia.

#### **4.2.11 Bailarina K**

Sua participação como bailarina no GDD, deu-se a partir de 2001. Actualmente, com 24 anos de idade e sem deficiência, declara que na dança tem já mais de 16 anos de experiência. A dança para a bailarina K implica uma mistura de prazer, adrenalina, excitação, concentração e *stress*, contudo afirma que consegue transformar todas essas sensações de forma produtiva para os espectáculos do GDD, “(...) mas normalmente eu consigo transformar essa pressão, esse stress em algo positivo, em energia boa para o espectáculo”.

Descreve que o seu crescimento no campo pessoal foi promovido através das experiências no GDD, logo foi onde perdeu grande parte dos seus preconceitos e aprendeu a trabalhar em equipe, “Humanamente cresci, porque perdi a maior parte dos preconceitos que tinha (...) não é um trabalho individualista (...) tenho que me preocupar que quem está a dançar comigo se está fazendo bem (...) ” (Bailarina K). Além disso, comenta que não é objecto de preconceito com relação a pessoa com deficiência, já superou esse aspecto, entretanto, tem questões que a incomodam como falta de higiene que podem ser relativa a qualquer pessoa, “Não carrego preconceito, porque, é claro, falta de higiene (...) é para toda gente (...) a nível de babar, um dos primeiros elementos que nós tínhamos que tinha paralisia cerebral, ele babava e isso é um por menor” (Bailarina K).

E, com relação ao trabalho corporal com bailarinos com deficiência diz que o contacto actualmente é visto de forma natural “No início não sabia muito bem como tocá-los e agir em relação a eles, mas isso é completamente ultrapassado já não está em questão se eu sinto ou não, para mim são pessoas normais com quem trabalho” (Bailarina K).

No que tange aos aspectos da técnica, diz-se eternamente insatisfeita consigo. Em relação ao nível de interpretação considera-se bem forte e expressiva, “Digo já nunca estou satisfeita. Acho que o trabalho sequencial de energia a nível físico, é isso. Acho que sempre podia fazer melhor e nunca fico inteiramente satisfeita” (Bailarina K). O coreógrafo reconhece a importância da bailarina no desenvolvimento artístico da companhia, “a bailarina K que é muito, muito boa (...) então tive que por muita coisa no personagem dela, muito forte, para saber que ela faz tudo na companhia. Ela tem que mostrar ao público que esta companhia é boa” (Coreógrafo Q).



A bailarina aponta que a exclusão social da pessoa com deficiência está presente na nossa sociedade mas que tem modificando-se aos poucos “Acho que o caminho é longo, e lento, mas acho que está evoluindo muito nesse sentido (...) o trabalho tem sido feito nesse sentido é de dar consciência das pessoas para isso” (Bailarina k).

No que compreende, a relação socioafectiva entre os integrantes do grupo revela que se dá bem com todos, tem proximidades com alguns bailarinos como a bailarina B e E, entretanto comenta que não gosta da acomodação do bailarino G frente às exigências do grupo. Finalizando a análise da bailarina, recortamos uma fala da bailarina E pois representa um elo de paixão, admiração e respeito que as duas construíram ao longo dos anos de convivência no GDD, “Gosto de dançar no grupo porque tem a Helena” (bailarina E).

#### **4.2.12 Bailarina L**

A bailarina L é componente do elenco do GDD desde 2001, actualmente com 45 anos de idade e sem deficiência assume sua grande paixão pela dança. E, manifesta que todo esse amor é construído a partir da construção do personagem, “(...) ao meio do processo eu já consigo sentir essa paixão pela personagem, já não vou 100%, só fico à espera quando estou em palco da nota final, da percepção final que a impressão que o público nos dá” (bailarina L).

Neste contexto, Batalha & Macara (2003) falam sobre os momentos do processo de interpretação e apreciação do objecto artístico.

Por outro lado, é fundamental notar que, em Dança, a interpretação e apreciação do objecto artístico passa pela identificação de dois momentos. O primeiro momento em que o artista-coreógrafo elabora a obra e o segundo momento em que o artista-bailarino interpreta a obra original (Batalha & Macara, 2003, p.8).

A bailarina demonstra muita emotividade ao falar do GDD como um todo e das afinidades com os bailarinos com deficiência e do DA, “E acho que é a partilha (...) que é a paixão que nós temos todos pela dança e é o carinho deles, é a atenção”. A bailarina destaca sua proximidade com criador do projecto, “A minha relação com o DA foi sempre muito... (houve pausa pois ficou emocionada) mas há uma cumplicidade que eu sei que é fantástica” (bailarina L).

É importante reforçar neste momento, que a representação social da deficiência também apresenta aspectos muito positivos da convivência com às diferenças, por exemplo, no caso da bailarina L após convivência em especial com as bailarinas com deficiências C, D, E, F conseguiu adquirir um referencial positivo de superação na vida pessoal e profissional, “A bailarina E para mim é um ídolo. E, também acho que as bailarinas D, E e F são brutais em palco. E isso deixa-me assim emocionada, muito motivada para a vida e trabalhar com eles. E, isso é muito interessante” (bailarina L).

No que diz respeito, a percepção da bailarina sobre o processo de exclusão social dar a conhecermos que “Ele ainda se mostra presente através da discriminação das pessoas com deficiências, “Existe ainda aqui na Madeira um processo de discriminação, existe, o olhar das pessoas quando estamos com alguém (...)” (bailarina L).

Desvelamos em campo, a cautela e o espírito de partilha da bailarina L com as (os) bailarinas (os) com deficiências. Contudo, no que diz respeito ao campo profissional identificamos um certo nervosismo em palco, com a presença do público “No dia do ensaio geral, tive o entendimento que a bailarina L rende mais nos ensaios do que em palco, achei que ela ficou muito nervosa em palco e, cometeu vários erros” (diário de campo, 21 de Outubro de 2009).

Como pesquisadores ficamos muito sensibilizados ao perceber que a experiência de convivência com a bailarina L no GDD possibilitou-a adquirir discursos e posturas de alteridade, hoje tão almejados numa sociedade para Todos (Sassaki, 2006). “E, é colocar no lugar do outro. E é isso que me tem ajudado imenso neste momento que é este projecto, que tem crescido (...) e dizer assim, fogo, não sei se eu faria a mesma coisa que eles fazem” (bailarina L).

#### **4.2.13 Bailarina M**

Entrou no GDD em 2005, actualmente com 27 anos e sem deficiência assegura que o grupo é a vida dela neste momento, “Faz parte de mim, e é uma parte muito importante da minha vida, não tem como eu parar e dizer que tenho orgulho de fazer parte desse grupo”. A questão da deficiência é vista com normalidade para a bailarina M, “eu consigo encarar a deficiência com normalidade, acho que isso é o mais enriquecedor para mim”. Este pensar, condiz com o Artigo 3º da Convenção sobre os Direitos da pessoa com Deficiência, “O respeito pela diferença e pela aceitação das pessoas com deficiência como parte da diversidade humana e humanidade”.

A bailarina M esclarece que não tem formação em dança partindo desse pressuposto, esboça que tem limitações físicas e técnicas na dança, “Como eu não tenho uma formação propriamente em dança, tenho muitas limitações, (...)”. Neste contexto, observei que as limitações técnicas da bailarina são de certa forma compensadas pela carga expressiva, “A bailarina M, interpreta a ama de Julieta, apresenta algumas limitações técnicas na dança, porém passa despercebido porque seu nível de interpretação é muito bom” (diário de campo, 20 de Outubro de 2009).

No que compreende o seu maior nível de dificuldade dentro do grupo, correlaciona-o as distintas personalidades dos integrantes, “O mais difícil é sensivelmente, se equilibrar nas diferentes personalidades porque as pessoas são muito diferentes no grupo”. Este pensar nos faz reflectir numa outra óptica pois, a essência da companhia está pautada na valorização das diferenças, sejam elas de corpos, gestos, movimentos e inclusive, diferentes personalidades. E, este aspecto deveria ser enaltecido ao invés de ser olhado com fonte de dificuldade.

A bailarina M admite que carrega algum preconceito em relação à deficiência e o que mais a incomoda são os aspectos relacionados a higienização das pessoas com deficiência e a falta de educação de pessoas com e sem deficiência, “É difícil não ter preconceitos, faz muita impressão o pessoal que baba (...) enfim, muitas questões de higiene que falham (...) falta de educação (...) pessoas com e sem deficiência”. Ao mesmo tempo, notamos que a bailarina tem consciência que é ignorância excluir as pessoas com deficiência, “Acho que é ignorância, pronto uma quando não sabe, tem medo do que não sabe e é mais fácil excluir do que tentar saber” (bailarina M).

No que tange a relação afectiva com os outros bailarinos diz ser respeitosa, mas comenta sua afinidade com bailarinos (as) B, J, K e admiração por A e G. Contudo, fala da sua distância da bailarina F, “tenho muita dificuldade de conviver com ela”. Quanto ao seu relacionamento com os directores cabem somente elogios e afinidades.

#### **4.2.14 O Director Artístico**

Desde 2001, o DA vem dedicando-se integralmente às necessidades e exigências que uma companhia de DI requer. Embora, tenha que superar muitas questões

relacionadas aos aspectos financeiros, conforme revela a bailarina F, “Eu acho que o DA tem feito possíveis e impossíveis (...) faltam apoios sim, apoios financeiros”. Todo esse desgaste acaba por “obrigá-lo” a acumular várias funções e, por isso o mesmo alega que não tem conseguido empenhar-se o quanto gostaria, “Acho que não sou o DA ideal sou o DA, possível (...) se eu pudesse somente pensar somente na direcção artística (...)”.

O DT identifica que mesmo com o excesso de trabalho, o DA tem feito de tudo para manter a qualidade do trabalho realizado no GDD, “ (...) o DA faz as coisas muito pensadas (...) sempre estudou muito bem o coreógrafo (...) sempre fez uma pesquisa. Então, há um crescimento obtido no grupo que tem a ver com essa proposta” (DT).

Outro aspecto que desperta nossa atenção, é o stress e sobrecarga de trabalho do DA que de certa forma, quase o “impede” de sentir realização no trabalho realizado. “É, bem isso, eu não me permito ter prazer porque não dá tempo (...) É lógico que essas coisas me dão prazer, mas eu passo muito rapidamente desse prazer para acção. E, daí talvez seja defeito meu mesmo” (DA, grifo nosso).

Neste contexto, destacamos as observações da pesquisadora no campo,

O stress do DA é muito grande pois o acúmulo de coisas que tem para fazer são demasiadamente excessivas para uma pessoa dar conta, então divide o seu dia com assuntos na AAAIDD, aulas do projecto, aulas do GDD – Grupo Principal e ensaios da companhia. Eu acho que ele fica muito esgotado em todos os aspectos. (diário de campo, 12 de Outubro de 2009).

No que tange as características pessoais do DA, assume ser muito exigente consigo mesmo e, com os outros “Sou muito crítico comigo e com quem trabalha comigo (...).tô falando um defeito pelo nível de exigência que eu tenho comigo e com os outros (...) eu acho que é deformação profissional mesmo” (DA). Achamos que esse

nível de exigência transparece na entrevista, na medida em que pressupõe que o grupo está insatisfeito com a actual gestão, “Não acho que estão satisfeitos. Você acha que não? Por que? Eu acho que tem a ver com as gestões das aulas, nesse momento o grupo queria no geral aulas mais elaboradas, mais pensadas, mais técnicas. (DA, Grifo nosso).

No que compreende a motivação para trabalhar com a DI revela três factores, o primeiro que a DI pode ser considerada uma forma de vencer os próprios preconceitos. O segundo factor está no reconhecimento do trabalho do GDD enquanto produto artístico. E, o último move-se para a profissionalização do grupo.

Reconhece que a sua relação afectiva e profissional com os integrantes do grupo é boa pois conseguem distinguir a figura do director e do amigo, “(...) eles conseguem diferenciar quando é o director falando, quando é o amigo falando (...) consegue chegar num bom termo neste aspecto”. E, no que diz respeito, as afinidades entre os bailarinos comenta, “lógico que tem aqueles que são mais próximos e aqueles que são menos próximos” (DA).

Destacamos a seguir alguns relatos dos bailarinos sobre o respeito, carinho e admiração pelo trabalho que vem sendo realizado pelo DA, “(...) eu tenho uma relação espectacular com o DA” (bailarina M)”. É, eu gosto muito do DA” (bailarina C). “A minha relação com o DA (...) há uma cumplicidade que eu sei que é fantástica” (Bailarina L). O coreógrafo Q também comenta a respeito, “O DA (...) ele já faz aquele trabalho muito bem”.

Outros aspectos também são evocados por DA, como a responsabilidade profissional de cada bailarinos dentro do grupo, “Cada um tem que assumir as suas responsabilidades, cada um tem que saber o que faz ali e o que não faz ali, e aí quando

não assumem são cobrados” (DA). O bailarino J coloca a relevância dos diálogos frequentes realizados entre bailarinos e direcção, “(...) e uma coisa boa que o DA faz, é aquelas tais reuniões (...) tem que dizer na cara e dizer na hora para a gente esclarecer bem as coisas”.

De acordo com o DA, o Processo de Inclusão social acontece vagarosamente de acordo com a pressão social e depois vem com a mudança política, “Enfim eu acho que esses processos são muito lentos. Esses processos vão mudando, eu acho que há uma pressão social num primeiro momento, uma necessidade social e uma mudança política, enfim isso vai acontecendo aos poucos”.

Por fim, convém salientar a determinação e dedicação do DA ao GDD – Grupo Principal, todos esses anos a investir na formação e qualificação dos seus integrantes.

#### 4.2.15 O Director Técnico

O DT do GDD assumiu o cargo no ano 2004/2005. Salienta que o seu crescimento no convívio com as diferenças, foi promovido pelo referencial de superação dos bailarinos com deficiência, “(...) a maior experiência com eles têm sido mesmo, ver o que eles são capazes de fazer e que nós muitas vezes, nunca tentamos”.

No contexto do trabalho que desenvolve no grupo, aponta que acumula outras funções no GDD assim como DA, portanto os dois são os grandes pilares que mantém actualmente as produções e espectáculos do GDD a funcionar 100%, “(...) depois tenho toda outra parte, ajudar na produção (...) vou assumindo assim em vários pontos” (DT).

Na sua percepção, a DI é *Dança para Todos*, “ (...) acho que a inclusão na dança já se habilita para “Dança para Todos”, seja para os corpos diferentes ou não, mas é para

todos“. E em relação ao Grupo Principal acredita nas experiências que o Grupo Principal tem conseguido materializar através do intercâmbio com outros grupos, professores e coreógrafos convidados pois trazem novas referências aos bailarinos, “(...) traz novas referências, e traz outros conhecimentos (...) são as experiências que eles vão adquirindo e que vão ganhando (...) que muita gente não tem” (DT).

No que tange a relação afectiva e profissional do DT com os bailarinos e profissionais que trabalham no GDD, descreve que é bem saudável e satisfatório, “Minha relação afectiva com os bailarinos, e eu acho que tem a ver bem com eles. Mas, eu me dou bem com todos, tirando um o outro caso (...) somos como amigos um do outro, isso tem haver com que a gente recebe do outro”. E, do ponto de vista do bailarino H, “(...) da relação entre eles. Sempre foi muito boa, de brincar e dar risadas”. Outra percepção é apresentada pela bailarina M, “Eu tenho uma relação espectacular com o DT e DA e tem uma grande vantagem por eles serem direitos.

Um aspecto levantado pela prof. P, concerne na qualidade do trabalho desenvolvido pelos directores, “(...) eu estou a falar que aqui na Madeira são as pessoas que trabalham melhor, tem melhor qualidade técnica, melhor qualidade de produção (...)”. Em relação as condições técnicas do Centro de Artes Casa das Mudas, local de residência artística do grupo, o DT destaca as excelentes condições de trabalho, “(...) a gente não tem muitas limitações porque somos residentes de uma casa que tem boas qualidades técnicas, e além de ser moderna e ter bons equipamentos” (DT).

Em relação ao preconceito sobre a deficiência, reconhece que carregava mas que foi extenuando-se por meio da convivência com o GDD, “É, assim nós todos temos



alguns preconceitos (...) e, quando eu comecei a trabalhar e conhecê-los o preconceito foi desaparecendo” (DT).

No que respeita ao DT, verificamos que o mesmo demonstra muito envolvimento e paixão pelo GDD. Como ele mesmo revela na entrevista, “Veste a camisola do grupo”.

#### **4.2.16 Professora P**

A prof. P do GDD assumiu o cargo no final de 2006 e revela-nos algumas das suas dificuldades “O primeiro foi um desafio enorme e continuar a ser, a maneira com que eu tenho que lidar, com as pessoas com deficiência (...)”. E, outro aspecto apontado pela professora está na adaptação das aulas às necessidades heterogêneas do grupo “ (...) tem que haver adaptação (...) eu tinha que me adaptar (...) para mim basicamente é um desafio que me leva a trabalhar e me dar prazer. Por isso é um desafio que se transforma em prazer” (prof. P).

Neste contexto, nivelar as dificuldades e potencialidades do grupo tem sido uma tarefa árdua, “como é um grupo misto, as pessoas que não tem deficiências acabam por se desmotivar, eu sinto isso, é um desgaste que acaba acontecendo muito nas aulas” Então, procura compensar às diferenças que existem entre os bailarinos com deficiências e sem deficiência, “A maneira que encontrei foi tentar contrabalançar as diferenças que existem e nivelar o grupo. E, nivelar, exactamente, porque é complicado nivelar” (Prof. P).

#### **Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados**

Neste mesmo sentido, o DT aponta que as aulas da professora são destinadas a trabalhar o preparo técnico dos bailarinos.

A prof. P dá aula, tenta puxar pela limitação de cada um. E, mesmo pelos não-deficientes, não são profissionais. Aonde que eles trabalham fisicamente? No grupo. Aonde eles vêem essas limitações? No grupo. Então é ali que eles vão trabalhar o preparo (Transcrição de Entrevista com o DT).

A relação afectiva com os bailarinos é considerada satisfatória porque consegue resolver as questões de forma directa [diálogos] contudo, afirma manter uma relação carinhosa com os mesmos, “Eu acho que é bom, nunca tive grandes problemas com os bailarinos (...) há um problema eu acho e tento resolver as coisas, portanto eu tento ser carinhosa com eles (...) temos outras formas porque eu já os conheço, e vou directo”. No que concerne ao relacionamento com a direcção ela descreve como saudável “harmonioso, quando temos problemas nos falamos” (prof. P).

Alega que não carrega preconceito em relação à deficiência, e se por acaso tinha acabou por extenuar através do contacto com o grupo, “(...) se tinha algum preconceito não era consciente, ou seja, eu ao entrar para o grupo, acho que se eu tinha isso, se desvaneceu completamente e deixei de ter”. Também, admite que a exclusão social das pessoas com deficiência está interligado com a questão das consciências, “eu acho que tem a ver com as mentalidades das pessoas (...) estão caminhando para um bom sentido, um bom caminho mas existe muito, e eu tenho pena, porque somos pessoas, somos seres e temos direito a vida, as circunstâncias todas” (prof. P).

Um facto que sensibiliza a prof. P é poder constatar os potenciais do GDD, “Mexe imenso comigo e voltando ao facto de ser misto, dá para formar uma harmonia e isso puxa-me imenso (...) é dois pólos, acabam por ser dois pólos diferentes que se complementam”.

#### **4.2.17 Coreógrafo Q**

O coreógrafo responsável pela criação do Espectáculo Romeu e Julieta, não chegou ao grupo sem experiências na área da DI porque já havia trabalhado com a Companhia Candoco Dance Company (Londres). Durante, o período de criação que esteve com o grupo podemos observar algumas características marcantes do coreógrafo Q, conforme exposto abaixo.

O coreógrafo Q consegue desenvolver nos ensaios um clima leve de trabalho pois tem um “olhar” voltado para as possibilidades dos bailarinos, ou seja, tenta extrair o que há de melhor em cada um, além disso, tem muita paciência para atender às dúvidas e necessidades dos bailarinos, consegue estimulá-los para superar as dificuldades. Então, o resultado desse processo é bem positivo. (...)”. (diário de campo, 20 de Outubro de 2009).

Ao falar das impressões pessoais sobre o GDD, confessa que eles têm disciplina mas por conta de estarem muito tempo juntos, transformaram-se numa grande família e, se a companhia fosse profissional, as posturas talvez fossem outras, “Tem disciplina, (...) são uma grande família (...) só acontece com companhias que estão muito tempo juntas, mas eles se pudessem pagar todos (...) pessoa já age diferente” (Coreógrafo Q).

No que diz respeito ao método de trabalho do coreógrafo, o DT explica, que trabalhava de forma mais individual, por pequenos grupos ou pelas duas famílias da história de Romeu e Julieta; e que de certa forma deixou o grupo mais unido e mais solto, “o coreógrafo Q era aquela coisa mais pequena, mais individual, trabalhava com cada um, ou trabalhar com uma família ou com outra, e isso também juntou mais eles. É assim, eles ficaram mais relaxados, porque coreógrafo também deu essas hipóteses (...)” (DT).

Destacamos nas observações abaixo, uma estratégia de trabalho utilizada pelo coreógrafo para suprir às limitações dos bailarinos com deficiência.

Notamos que a intenção do coreógrafo Q era utilizar a visão da bailarina E para permitir ao bailarino A com deficiência invisual a dançar com mais segurança no espectáculo. Esta estratégia também favorece a bailarina E pois, o bailarino A sempre está a indicar por gestos ou toques o momento certo de realização da coreografia, o que contribui bastante para amenizar as dificuldades de memorização que acontecem em alguns momentos. Achamos que foi uma estratégia bem elaborada pelo coreógrafo Q, pois utilizou os potenciais de cada bailarino para suprir as limitações de ambos. (diário de campo, 09 de Outubro de 2009).

No que tange, o crescimento da capacidade interpretativa do GDD após a experiência com o coreógrafo Q, o DA comenta, “Penso que cresceu muito com a capacidade de interpretação, de representar o personagem do começo ao fim, e isso era bem o que eu queria para o grupo neste momento” (DA).

O coreógrafo Q aponta que para o GDD desenvolver mais artisticamente deveria trabalhar mais técnicas corporais, “Mais técnica e trabalhar mais com o corpo, improvisação e trabalhar mais o personagem (...) entram tudo muito aberto, eles tinham que ter mais compreensão do corpo e ajudava eles um pouco mais no palco” (Coreógrafo Q).

Na percepção do coreógrafo sobre o processo de Exclusão e Inclusão Social, ainda há exclusões das pessoas com deficiência por parte da sociedade mas mesmo assim, existe uma pressão social de uma parcela da sociedade devido ao facto de estarem cada vez mais a frequentar os espaços sociais, inclusive em algumas companhias de dança, “(...) têm muitas pessoas com deficiência que não estão em Sociedade (...) e penso que a gente estar a ver muito mais pessoas e já estão a trabalhar em companhias” (Coreógrafo Q).

Para além desses aspectos, o trabalho do coreógrafo Q foi muito satisfatório para as bailarinas C, D, E, K, L. O Director da companhia faz comentários sobre estas circunstâncias, “Eu gosto muito da forma do coreógrafo trabalhar acho que conseguiu bons resultados (...)”. (DA).

Em prosseguimento apresentaremos o Estudo Transversal, onde fomos descobrindo progressivamente as analogias e / ou complementos entre as diferentes experiências e reflexões presentes nos discursos dos sujeitos investigados, acrescidos por nossas reflexões; assim sendo, formaram-se os eixos temáticos frutos das representações colectivas que serão a seguir apresentadas.

#### **4.3. Culturas Internas de Inclusão e Métodos de Trabalho.**

Antes de enveredarmos no tema em tela, achamos importante rever o conceito de *Cultura de Inclusão* que é aqui trabalhado. As culturas de inclusão baseiam-se na construção de valores inclusivos e de uma comunidade receptiva (Santos & Paulino, 2004). E, quando imergimos o nosso foco no GDD, uma companhia constituída pelas diferenças, verificamos inicialmente que as culturas internas de inclusão são desenvolvidas de forma homogénea por todos a que nela se inserem, inclusive profissionais da dança convidados a trabalhar no grupo. No que diz respeito, aos métodos de trabalho, compreendem-se num sistema estruturado pelo DA para gerir as exigências que uma companhia de DI requer, veremos a seguir com mais detalhe de que forma os integrantes desta investigação o percebem.

**4.3.1 Culturas Internas de Inclusão:**

De uma forma geral observamos que *as culturas internas de inclusão do GDD*, são modeladas pelo criador e DA no sentido de promover o amadurecimento socioafectivo e artístico de seus integrantes. Com este intuito, as culturas são enraizadas através da transmissão de valores, atitudes e posturas, tais como: a desmistificação de que pessoas com deficiência não têm capacidades; a superação do próprio preconceito a cerca da deficiência; desenvolvimento de posturas de alteridade; formação de valores de igualdade de direitos e oportunidades; no respeito e valorização pela diversidade; no desenvolvimento de posturas colaboradoras; no respeito e adequação ao ritmo de trabalho do outro; adaptações coreográficas e de acessórios para permitir a acessibilidade à dança [no caso dos bailarinos com deficiência]; no desenvolvimento da autonomia dos bailarinos com deficiência, entre outros. (diário de campo, 24 de Outubro de 2009). Em suma, respeitar, acolher, valorizar, formar, auxiliar, adaptar, desenvolver são alguns valores, atitudes e posturas trabalhados no interior do grupo que traduzem a cultura interna de inclusão

A seguir, apresentamos alguns relatos dos actores pesquisados que confirmam nossas impressões sobre as culturas internas de inclusão do GDD, após uma análise aprofundada nas entrevistas. Percebemos que muitas das percepções são partilhadas pela maioria dos intervenientes desta pesquisa, embora houvesse algumas opiniões discordantes.

#### Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados

- **A desmistificação de que pessoas com deficiência não tem capacidades:** Então foi assim, foi um trabalho que veio lá de trás de autoconhecimento de perdas e medos do contacto com o corpo, do que cada um podia fazer. De aceitação por nós próprios. Então, este trabalho foi muito mais no âmbito psicológico, do diálogo que mexe muito com o psicológico de cada um. Sim e, depois ao explorar os corpos fez nos entender o que está lá fora (Entrevista com a bailarina F, grifo nosso).
- **Verificou-se que todos os sujeitos que corroboraram com este tipo de afirmação.**
- **A superação do preconceito a cerca da deficiência:** Constantemente, nós temos um elemento que ficou preso neste tipo de preconceito. Mas esse trabalho que o DA faz, do cuidado de falar com um e com outro, e mesmo a nossa postura com eles, e quer dizer, eu acho que nós tentamos sempre mutilar e fazer rir, e sermos realista.. Tudo bem, tem este problema e depois o que pode fazer com ele, como podes aproveitá-lo. Tu me dizes muito melhor. (Entrevista com a Bailarina k, grifo nosso).
- **Actores pesquisados que manifestam opiniões idênticas: A, B, C, D, E, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P e Q).**
- **Actor pesquisado que discorda: F**

O actor F discorda porque declara que já conseguiu superar o preconceito no campo profissional, somente a nível pessoal que ainda não, para a bailarina não há este tipo de mistura, conforme o relato exposto a seguir.

Então é isso, você carrega algum preconceito em relação a sua deficiência? A nível pessoal, sim. É o que você acabou de falar o profissional já superou bastante. Sim, porque é um trabalho de oito anos, algumas pessoas entram outras saem mas algumas estão comigo desde o início. E, acho que estamos com as mesmas pessoas e estamos a ajudar uns aos outros, é uma via importante para podermos fazer um trabalho e esse trabalha ser realizado e valorizado entre nós (Entrevista com a bailarina F, grifo nosso).

- **O desenvolvimento de posturas de alteridade:** E, é colocar no lugar do outro. E é isso que me tem ajudado imenso neste momento que é este projecto, que tem crescido é me colocar no lugar deles, colocar-me na cadeira de rodas, colocar-me nos membros inferiores e superiores. Colocar-me no lugar deles e dizer assim, fogo, não sei se eu faria a mesma coisa que eles fazem (Entrevista com a bailarina L, grifo nosso).
- **Actores pesquisados que afirmam posições idênticas: B, E, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q).**
- **Actores pesquisados que ainda não atingiram este patamar de consciência mas estão em processo: A, C, D e F.**

Enquadramos os bailarinos A, C, D e F no rol dos que ainda não tem consciência porque nos discursos apresentados e comportamentos observados pela pesquisadora no campo induzem que o processo de alteridade (Alves, 2007) ainda não foi consumado, entretanto, isso não implica que não estar por acontecer, pelo contrário, como já referimos anteriormente, cada um tem o seu “tempo de despertar a consciência” depende do nível das experiências que abarcam o sujeito e da abertura pessoal para tal mudança.

- **Formação de direitos e igualdade de oportunidades:** A nível de sociedade, os bailarinos com e sem deficiência ganharam mais prestígio, somos reconhecidos em Portugal e no exterior pelo trabalho que desenvolvemos, ou seja, ganhamos mais *status* social e artístico. Também o reconhecimento das médias [cobertura dos principais jornais de Portugal] materializado em entrevistas e reportagens contribuem para termos uma auto-estima mais elevada. (Entrevista com a bailarina B).
- **Actores pesquisados que concordam com essa posição:** A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q).
- **Respeito e valorização da diversidade:** Eu acho que enriquece, muita coisa é legal você saber o porquê daquilo, por exemplo, as diferenças entre a trissomia que a bailarina E tem das bailarinas C e D são diferentes, e é legal saber dessas diferenças e como lidar com essas pessoas (Entrevista do bailarino H, grifo nosso).
- **Actores pesquisados que concordam:** A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P e Q).
- **Desenvolvimento de posturas colaborativas:** Ajudar essa pessoa, e acho que mesmo no grupo a gente faz muitas vezes, “Ah, eu estou na cadeira e não posso levar a mala, ok, não pode levar a mala tudo bem, mas pode chegar ao pé da pessoa e pedir para levar a mala. Acho que é novamente uma postura de ambas às partes (Entrevista com a bailarina M, grifo nosso).
- **Actores pesquisados que concordam:** A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O e P).
- **Respeito aos diferentes ritmos de aprendizagem:** “ (...) são aqueles que tem que adequar o seu ritmo aos ritmos dos outros [bailarinos sem deficiência], muitas vezes eles já sabem e tem que ir adequando o seu ritmo ao ritmo das demais pessoas do elenco. A bailarina K aprende uma sequência muito mais rápida do que a bailarina C, isso é óbvio”. (Entrevista com o DA).



- **Actores pesquisados que concordam:** A, B, F, G, H, I, J, K, L, M, O, P e Q).

É relevante salientar, que as adequações dos bailarinos sem deficiência aos diferentes ritmos também são pertinentes aos bailarinos com deficiência, ou seja, cada um tem que aprender a respeitar o ritmo do outro, trata-se de um processo contínuo de tolerância e respeito pelos distintos ritmos de aprendizagem.

- **Acessibilidade dos bailarinos com deficiência à dança – adaptações coreográficas, físicas e de acessórios:** Adaptações físicas para incluir as pessoas com deficiências, “Essa facilidade agora em dançar sem marcações de palco, agora é uma marquilha para a luz e acho importante esse processo que é feito e em termos de professores e ensaiadores” (Entrevista com bailarino I, grifo nosso).
- **Actores pesquisados que concordam:** A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P e Q).
- **Desenvolvimento da autonomia dos bailarinos:** Em relação aos aquecimentos, às vezes a gente aquece sozinho e outras vezes a gente tem que aquecer a sós enquanto o DA está a fazer alguma coisa ou chegar mais tarde. Mas normalmente, a gente ensaia um pouco sozinhos, ou faz o aquecimento com o DA (Entrevista com o bailarino G grifo nosso).
- **Actores pesquisados que concordam:** A, B, C, D, E, F, H, I, J, K, L, M, N, O, P e Q.

Após esta análise, é correcto afirmar que as culturas de trabalho desenvolvidas no GDD devem ser caracterizadas como **inclusivista** (Sasaki, 2006) pois desenvolvem conceitos como: autonomia, independência, empoderamento, filosofia de vida independente e autoconhecimento. São conceitos necessários para a consciencialização de que a pessoa com deficiência também tem responsabilidade na sua própria inclusão social, cabendo aos mesmos buscarem seus direitos e deveres para com a sociedade.

#### 4.3.1.1 Interação Socioafectiva

De acordo com os integrantes, a interacção socioafectiva entre os bailarinos acontece de forma multifacetada, ou seja, são formados pequenos subgrupos dentro de

um grupo maior que agrupam-se conforme as afinidades, interesses pessoais e níveis de formação. Este aspecto, foi verificado em campo [diário de campo, 19 de Outubro de 2009] e manifestado por: A, B, D, E, H, I, J, K, M e N). Neste contexto, existem alguns bailarinos que não se fixam em subgrupos pois preferem manter-se como elemento neutro, i.e., convivem bem com todos os bailarinos mas não estabelecem raízes em nenhum dos subgrupos ([diário de campo, 19 de Outubro de 2009] actores: F, C, G e L).

#### 4.3.1.2 Crescimento Artístico

Como já comentamos, no item 2.4 do capítulo III, o GDD é considerado uma companhia de repertório que valoriza experiências variadas com técnicas e métodos da Dança Contemporânea. De um modo geral, tentámos averiguar que tipo de percepções apresenta os actores pesquisados sobre a contribuição dos dez coreógrafos que passaram pelo grupo. E, certificámos nas respostas que o crescimento técnico e artístico do grupo se deu a partir de uma difusão de estímulos múltiplos, diferentes técnicas de trabalho, *timings* diferenciados, na constituição de um corpo enriquecido de técnicas distintas, no aproveitamento das potencialidades de cada um e no crescimento pessoal e profissional dos integrantes. Sendo assim, é correcto indicar que cada experiência é única e o crescimento do grupo é fomentado pelos distintos coreógrafos que passam pelo grupo. A seguir, destacamos a fala de uma das bailarinas que traduz este pensar.

Sem dúvida nenhuma, para já pelo facto de termos tido trabalhado com coreógrafos bastante conceituados no mundo da dança o que nos dá uma mais – valia, e passamos para outros patamares, e pelo facto de termos sido conhecido em outros países. E, mesmos pelo facto de trabalharmos com variados coreógrafos, cada um com a sua linha, é em engraçado cada um trabalha de uma forma e nos vamos adquirindo um bocadinho de cada um, e assim a gente vai crescendo. (Entrevista com a bailarina B).

No que diz respeito, as aulas e métodos de trabalho dos coreógrafos solicitados a trabalhar com o grupo, a bailarina K resume muito bem como cada um configurou meios para desenvolver os seus respectivos trabalhos.

O DA normalmente, o DA trabalha criatividade e improvisação connosco (...). A Clara não tinha nada formado ainda tinha algumas ideias e mandava a gente fazer pequenos laboratórios. O primeiro laboratório é sobre quem éramos nós e pediu para mostrar pequenos solos, dançando, cantando e ela ia buscar coisas dentro de nós para criar a coreografia. (...) o Rui Horta também aproveitou a representação de cada um para fazer o que fez. Isso assim, é que deu um resultado bem interessante, enquanto por exemplo, uma Elisabeth Monteiro, é mais dançado. E, a Elisabeth e o Henrique Rodovalho é um buscado tá aqui, é este o material, dança! Que também é bom, o que é engraçado é que todos esses processos são importantes, é bom alugar material, e quem não consegue realizar tem que trabalhar e tentar fazer. Por exemplo, o Rui Horta, “Ta, aqui uma frase, vai lá e te agarras na frase e faz o que tu quiseres com ela”, e nós criamos com ela. São formas diferentes de trabalhar. (Entrevista com a Bailarina k, grifo nosso).

É importante esclarecer, que as culturas internas de inclusão do grupo são consolidadas pelo método de trabalho proposto pelo criador e DA do grupo, conforme iremos descrever na próxima secção.

#### 4.4 Métodos de Trabalho do Director Artístico

O método de trabalho implementado pelo DA, é delineado de forma a promover o crescimento e reconhecimento artístico do GDD. Com este intuito, é planeado com muita prudência cada etapa e nível de experiência que o grupo deverá atravessar. Assim sendo, efectua investimentos em pesquisas para uma adequada escolha do profissional que irá trabalhar com o grupo, realiza e negocia convites aos profissionais escolhidos, transmite ao elenco de bailarinos e profissionais a ideia do novo trabalho, procurar patrocínios, entre outros.

Para além dessa forma de trabalho, o DA demonstra ser um profissional observador, democrático e flexível com o elenco de bailarinos. Ainda sim, existe um

outro lado observador, exigente e crítico perante as responsabilidades dos bailarinos (posturas e atitudes) ao trabalho desenvolvido, i.e., é dado autonomia aos bailarinos mas cabe aos mesmos assumirem suas obrigações perante ao grupo. Uma outra questão que achamos relevante comentar, diz respeito a familiaridade e intimidade que o grupo tem por estar a trabalhar juntos tantos anos conforme declara o DA e, é constatada pelo coreógrafo Q.

Tanto eu conheço eles muito bem como eles me conhecem muito bem, então muitas vezes eu não preciso falar muitas vezes (...) então eu observo muito e só procuro intervir mesmo quando eu acho que as coisas estão passando do limite e tenho que falar. Cria uma certa intimidade (...). É, só que eu acho que comigo é bem claro, eles conseguem diferenciar quando é o director falando, quando é o amigo falando, eu acho que a gente consegue chegar num bom termo neste aspecto. ([Entrevista com DA] actor Q, grifo nosso).

Evidentemente que a função de DA do GDD é caracterizada por inúmeros desgastes, visto que normalmente é exigido deste tipo de cargo muita disciplina física, intelectual e emocional a fim de trabalhar às dificuldades internas dos bailarinos e outros profissionais; incentivar a superação das limitações físicas, psicológicas e do preconceito a cerca da deficiência; planejar as actividades do grupo, manter os espectáculos bem ensaiados para digressões do grupo; entre outros. Como ficaria muito extenso apresentar todos os relatos que coadunam com a filosofia de trabalho do DA, iremos pontuar os mais apontados pelos actores pesquisados nas entrevistas.

- ✓ Sempre atento às dificuldades dos integrantes do grupo, estrategicamente tenta resolvê-las de forma individual e se for ao caso irá apresentá-las ao grupo. Sempre, o DA sempre fala individualmente e se for o tema que englobe o grupo, fala individualmente e depois com o grupo. No caso do coreógrafo ele sempre está atento e fala pequenas coisas (...). (Entrevista com a bailarina K).
- **Actores que concordam: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N O e P.**

#### Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados

- ✓ **Conhece perfeitamente cada limitação e potencialidade de cada bailarino e sempre está a estimulá-los a superarem as limitações sobre a deficiência e avançaram no campo artístico.**

DA trabalha muito isso connosco, sobre os nossos limites (...) e quando as pessoas izem que não conseguem e ele sabe que consegue, então, ele trabalha muito nas próprias deficiências. (Entrevista com o bailarino G).

- **Verificou-se que todos os sujeitos que corroboraram com este tipo de afirmação.**

- ✓ **O DA sempre trabalha de forma muito organizada e democrática.**

O DA tem sempre o calendário actualizado, por exemplo, “a gente já tem o calendário até Dezembro, em Abril a gente já tinha o calendário mais ou menos até Outubro. Então é bom para a gente se programar. (Entrevista com o bailarino H).

- **Actores que confirmam nas entrevistas: A, B, F, G, I, J, K, L, M.**

- ✓ É muito exigente quanto aos cumprimentos das regras pre-estabelecidas em comum acordo e perante “as falhas dos integrantes” existe uma cobrança de todos os membros do GDD.

Então o que acontece às vezes é uma cobrança muito grande, por parte do grupo, e uma pressão muito grande por parte do grupo quando alguém não cumpre alguma coisa do jeito que não estava combinado (...) Quando o grupo percebe isso e quando o grupo percebe que eu já estou cansado de algumas situações e posturas, o grupo assume uma postura tão dura ou mais dura que a minha postura. [(Entrevista com DA, grifo nosso).

No que tange ao suporte oferecido pelo DA aos coreógrafos convidados, é estruturado de forma a propor as melhores condições de trabalho, assim, no início de cada processo de criação entrega uma ficha ao coreógrafo com informações sobre os bailarinos, permitindo-os assim, ao conhecimento prévio dos mesmos. Normalmente, não interfere no trabalho do coreógrafo a não ser que o próprio solicite informações, requisite materiais de trabalho ou algum outro tipo de auxílio. Neste contexto, apresentaremos um relato do coreógrafo.

#### **Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados**

Eu penso que o DA, gostei muito e ele dá muito espaço (...) ele ajuda mas se eu tiver uma coisa para fazer melhor e ele diz, eu penso que pode ser isso, pode ser de preto, ele tem flexibilidade e não tem medo para outras pessoas que não trabalharam com ele, e não precisa time mais time, eles sempre estão lá, porque se eu faço uma coisa os directores vão. (Entrevista com o coreógrafo Q).

Dessa forma, dispõem-se a cultura de inclusão e métodos de trabalhos do GDD. Entretanto achamos necessário apresentar mais um ponto que está intimamente atrelado aos objectivos do GDD que é instrumentalizar a dança como forma de inclusão social para os bailarinos com e sem deficiência.

#### **4.5 A Arte como forma de Inclusão Social**

Este tópico analisa a importância da Arte, sobretudo a dança como elemento para construção de uma política de inclusão social. E, como um dos propósitos do GDD está direccionado para a alteração da imagem social da deficiência pelo viés da dança, i.e., trata-se do reconhecimento dos bailarinos com deficiência enquanto artistas qualificados e competentes. É neste prisma que fluem às vertentes social e artística propostas pelo DA. Assim sendo, apercebermo-nos através dos discursos dos integrantes deste estudo que tipo de vertente é mais relevante, se a social ou artística, ou ambas juntas de acordo como apresentamos no quadro 4.

**Quadro nº 4** – Percepções sobre as Vertentes Artística e Social do Integrantes do GDD.

Vertente Social e Artística (Tópico do Guião de entrevistas).		
Actores	Vertente Artística ou Social	Comentários:
A	As duas vertentes	A vertente social também é conquistada porque também há um trabalho artístico.
B	As duas vertentes	É importante para a sociedade ver o outro como ser individual e artístico, através da arte.
C	As duas vertentes	Bom dançar no GDD.
D	As duas vertentes	Eu acho que os bailarinos são muito importantes, são queridos.
E	As duas vertentes	Adoro dançar no GDD.
F	As duas vertentes	Sem a artística provavelmente não havia diferença.
G	As duas vertentes	A gente também trabalha para sentir melhor e mais seguro no palco.
H	As duas vertentes	Tem que trabalhar com a qualidade para conseguir mudar a imagem social da deficiência.
I	As duas vertentes	acho que é uma forma de sensibilizar as pessoas para a vertente social.
J	As duas vertentes	Não explicou.
K	A vertente Artística	No patamar que estamos acho que é mais artístico. Somos bons ou não somos? Se não somos não temos que fazer este tipo de trabalho num nível tão alto.
L	As duas vertentes	Precisamos que haja aceitação, a valorização que nesse caso que é a plateia.
M	As duas vertentes	Uma ajuda a outra, tem a vertente social e o modo da gente misturar as coisas numa vertente artística ajuda nessa alteração social.
O	As duas vertentes	Acho que quando o público vai nos ver tem socialmente porque está ali pessoas com deficiências.
P	As duas vertentes	Eu acho que as duas juntas complementam-se porque não vou poder trabalhar somente a parte artística.
Q	As duas vertentes	Tem que sentar na mesa e falar e ver e receber um ao outro. E, eles também têm que fazer coisas artísticas.

Em consonância com as respostas apresentadas no referido quadro, verificamos que 16 dos 17 actores pesquisados acreditam que as duas vertentes se complementam, enquanto apenas uma bailarina declara que o patamar no qual companhia se encontra

actualmente a vertente artística é mais relevante pois o grupo já consegue demonstrar seu mérito em função do trabalho artístico desenvolvido.

#### **4.6 Perspectiva Técnica dos Bailarinos e DA.**

A ter como referência a temática em destaque, discutiremos a perspectiva técnica apresentada pelos bailarinos e o DA, visto que trata-se de percepções distintas. Contudo, esclarecemos que esse nível de entendimento é comum entre bailarinos, coreógrafos e directores.

Neste contexto, apresentamos a pesquisa realizada por Macara & Figueira (1999) que abordam a percepção de 10 coreógrafos da nova geração da “Nova Dança Portuguesa” em relação aos itens técnica, corpo e características de personalidade colocados como referenciais do bailarino ideal. Como resultado descobriram que o item mais importante considerado pelos coreógrafos foi a *característica de personalidade*.

Já no que diz respeito, aos bailarinos do GDD, revelaram nas entrevistas que existe um certo despreparo técnico para enfrentar a diversidade de técnicas e métodos abordados pelos coreógrafos que passaram pelo grupo. E, ainda apontaram que existem grandes períodos de pausa no final de cada temporada que poderiam ser aproveitados para investir mais na formação técnica dos mesmos.

Por fim convém salientar, que o referencial técnico apresentado pelos bailarinos relaciona-se a técnica do Ballet Clássico, assim como técnicas e métodos oriundos da Dança Contemporânea, conforme alguns relatos destacados a seguir.



#### Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados

Não só pelo facto de estar a dançar numa outra companhia não poderia entrar porque não tenho a técnica (...). (Entrevista com bailarino I).

Não tenho e nem estou satisfeita, nunca tive formação nessa área, só agora que vim a ter e claro que tenho muitas lacunas a nível de técnica e de expressão também. (Entrevista com a bailarina B).

Digo já nunca estou satisfeita. Acho que o trabalho sequencial de energia a nível físico, é isso. Acho que sempre podia fazer melhor e nunca fico inteiramente satisfeita. É um bocado mal, porque têm as pessoas que vêm falar “ Mas foi bom! E se calhar ali, e ali poderia ser melhor”. Mas estou a falar nível técnico e físico. (Entrevista com a Bailarina K).

Como eu não tenho uma formação propriamente em dança, tenho muitas limitações, por exemplo, a nível de flexibilidade, a nível técnico eu nunca tive ballet clássico (...). (Entrevista com Bailarino M).

Com o propósito de compreender a percepção do DA sobre o tema em tela, destacamos o relato a seguir.

Preparo técnico não concorda, eu não acho. O que eles chamam de preparo técnico muitas vezes passa pela dança mais académica, pela dança mais clássica, e eu acho que não é mesmo nossa linha de trabalho (...) algumas pessoas do elenco nunca vão atingir um nível de excelência, neste tipo de técnica, para que isso possa ser mostrado. Então eu acho que isso passa muito mais pela necessidade pessoal de alguns bailarinos que podem colocar isso, e pela influência desses bailarinos sobre outros bailarinos que acham que isso faz falta (...) eu acho que é trabalhado e podem ser melhores tecnicamente mas eu acho que existem outros caminhos para isso. (Entrevista com DA).

Concordo plenamente, ai eles estão absolutamente certos. A necessidade de fazer as pausas, tem a ver com todo trabalho logístico e de organização que só três pessoas fazem (...) E, isso são as mesmas pessoas que dão aulas que fazem isso. E assim é impossível fazer tudo ao mesmo tempo. (Entrevista com DA).

Neste contexto, verificamos dois embates, de um lado os bailarinos alegam a falta de preparo técnico frente às exigências da companhia e do outro lado, o DA argumenta que existe um referencial errado dos bailarinos. Ao nosso ver e pelo caminhar do grupo rumo à profissionalização, achamos necessário o investimento de aulas mais técnicas e períodos de formação para aprimoramento dos bailarinos. É relevante salientar que esses esforços já estão sendo materializados pelo DA pois, no

ano de 2010 foi planeado para a formação do GDD, conforme destaca Rodrigues (2010).

Entrevista com DA sobre o período de formação actual do GDD.

Acho que o repertório do GDD foi evoluindo, a gente passou por várias fases e acho que a gente precisa se preparar para uma nova fase que eu também não sei o que é (...) nós vamos experimentar coisas novas esse ano, trazer professores novos, trazer diferentes formações”. (DA [Entrevistado], Rodrigues [Entrevistadora], transcrição de entrevista da RTP Madeira, 2010, grifo nosso).

#### **4.7. A Dança Inclusiva – Reflexos do Processo de Exclusão e Inclusão Social.**

Consoante o desenvolvimento desta pesquisa, direccionamo-nos para a representatividade da DI entre os interlocutores deste estudo. Será que ela é produto do processo de exclusão e inclusão social? E, quais os entraves no meio artístico para aceitar os bailarinos com deficiência visto que estamos em tempos de inclusão? Essas são algumas questões que tentaremos analisar a partir de vista e dos investigados, pautados pelo contexto do conhecimento actual.

As representatividades da dança inclusiva para os integrantes do GDD são pontuadas da seguinte forma:

1. Ajuda seus praticantes a serem melhores pessoas; 2. É um referencial de superação; 3. O convívio gera oportunidade de troca; 4. Criam-se novos modelos a partir dos referenciais e abre novas perspectivas aos seus praticantes; 5. Proporciona uma nova visão de mundo; 6. Traz benefícios físicos tanto como a dança para “normais”; 7. Produz igualdade de oportunidades; 8. Representa um desafio para seus praticantes; 9. Proporciona novas formas de trabalho através dos diferentes corpos; 10. Produz a compreensão de que todos temos limitações (física, emocional e intelectual).

➤ **Actores que concordam: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P e Q.**

A ter como referencial as repostas apresentadas, averiguamos que a DI abarca uma série de benefícios aos seus praticantes pela viabilidade de transformação a nível

peçoal e profiſſional. Trata-se de uma experiência que permite alterar “consciências” por meio do convívio e aprendizagem com as diferenças conforme materializa-se na descrição a seguir.

Depois acabei por ver que eram pessoas como nós mas com limitações diferentes e já haviam choque de personalidade do que propriamente as limitações em si. Porque acabamos de ver a outra pessoa como pessoa, não é, que é chata que ou que é, não porque está numa cadeira de roda ou não vê. E, acabamos de ver a pessoa com uma pessoa normal porque acaba por ser muito preconceito nosso. Acaba por ser preconceito, falta de educação e sensibilidade para lidar com este tipo de pessoas. (Entrevista com bailarino I, grifo nosso).

O DA da companhia indica que todo esse processo passa por fases, “primeiro uma modificação interna numa primeira fase. E, depois que você leva para o palco isso amplia ainda mais (...). E, depois disso, vai ampliando até quando você teve oportunidade de sair daqui e conhecer outra cultura, outro ambiente” (DA).

Correia (2005) dimensiona todo este contexto supracitado, “é preciso estar com o corpo aberto e disponível a novas ideias e realidades, alimentando a capacidade interior de reflectir e adaptar a acção de qualquer situação” (p.17).

➤ **Actores que se identificam com este pensar: I, K e P.**

*As reflexões* levantadas por esta pesquisa apontam para a ideia de que a DI é um reflexo do processo de exclusão e inclusão social (Sawaia, 2004; Jodelet, 2004), porque a sociedade criou o rótulo DI para abrir um espaço aos bailarinos com deficiência vivenciar a *Arte de Dançar*. Sendo que esse mecanismo, representa uma forma de exclusão social pois tem um aspecto segregativo, na medida que são escassas as companhias que aceitam bailarinos com deficiência no seu elenco. Todavia, também

tem um aspecto inclusivo na medida em permite a convivência e aprendizagem através das diferenças, frente a pessoas com e sem deficiência.

Com o intuito, de identificar as percepções dos 17 actores investigados imergirmos nos discursos e concluímos que todos os entrevistados reconhecem que a DI é um reflexo do processo de exclusão e inclusão social pelas seguintes justificativas:

- ✓ Porque a DI está incluindo as pessoas com deficiências porque a sociedade já os excluiu. (Actor A).
- ✓ Porque não precisa ter o nome DI, em si já rotula, o correcto era ser somente dança. (Actor K, L, M, N, B, P).
- ✓ Mas a nossa luta é vender arte inclusiva de quem está a dançar, de defender a dança. (Actor I).
- ✓ Porque é um lugar para a pessoa com deficiência dançar. (Actor C, D, E, J, H, Q).
- ✓ Entretanto, basta as pessoas nos aceitarem e terem capacidade para trabalharem connosco. (Actor F).
- ✓ É um reflexo do processo de exclusão porque não tinha tanta força para estar ali. (Actor G)
- ✓ A DI, é dança mas que eu acho que a gente tem que começar a cortar essa barreira, é dança e ponto. (Actor O).

No rol das respostas apresentadas, podemos tomar consciência de que os investigados já compreendem que a DI é um reflexo do processo de exclusão social e inclusão social. E, nesse sentido apontam para a mudança do termo, da abertura da sociedade para receber bem as pessoas com deficiência, para a defesa da dança simplesmente, da conscientização de que os bailarinos com deficiência devem ser aceites em qualquer modalidade de dança e do reconhecimento artístico do bailarino com deficiência.

A partir dos discursos dos integrantes de uma companhia de DI, certificamos que há exclusão social das pessoas com deficiência e a DI é um local estipulado para incluir bailarinos com deficiência que foram ou são excluídos da sociedade. Um outro aspecto relevante é que no núcleo da DI também há um mecanismo de exclusão dos bailarinos sem deficiência, na medida que não são tão valorizados pela sociedade como deveriam. Em suma, trata-se de um processo delicado para os bailarinos sem deficiência como afirma o Bailarino I,

Em questão do público, porque tem uma questão dúbia, entre a inclusão / exclusão porque nós bailarinos ditos normais, acabamos por ser um público excluído, tipo fantástico, o invisual faz isto, fantástico não sei o que mais...e nós acabamos por ficar um pouco tipo, é normal, fazer aquilo porque é um bailarino normal. Apesar que agora está um pouquinho reduzido, às vezes se nota muito quando as pessoas vão atrás que vão dar beijinhos aos deficientes e acabam por excluir a nós, estamos por fazer uma coisa inclusa que acaba por excluir. (Entrevista com o Bailarino I, grifo nosso).

Esta questão foi dimensionada pelo coreógrafo.

Às vezes, eu acho importante que em companhias inclusivas os bailarinos sem deficiência ficam muito no escuro, ninguém pensa nos trabalhos deles. E, a gente vai trabalhar com os bailarinos com deficiências e sem deficiência acabam desmotivados. A companhia não é deles, a companhia é inclusiva, na companhia é importante (...) mostrar os dois lados. (Entrevista com coreógrafo Q).

Outro aspecto relevante, é que este movimento de rejeição ao termo DI origine-se da própria DI pois já conseguiram ter consciência da incoerência desta situação, visto que estamos em tempos de inclusão social.

O ideal, seria que uma grande companhia abrisse audição e fosse aceite bailarino com deficiência por ser mérito artístico, então acabaria com o rótulo de Dança Inclusiva. (...) E, a gente sabe que isso não acontece ainda, portanto é aí, que eu falava anteriormente, que a Dança Inclusiva seria acordada precisamente se uma grande companhia receber uma pessoa com deficiência e, a pessoa entra. E, não por ser uma companhia inclusiva. (Entrevista com o DA).

Ao nosso ver, existem entraves no meio artístico para aceitar os bailarinos com deficiência oriundos do preconceito [falta de conhecimento sobre as deficiências] e despreparo profissional para trabalhar na DI. Neste contexto, o DA defende uma outra óptica desse processo com a finalidade de mostrar que a responsabilidade da inclusão dos bailarinos com deficiência também é algo que os mesmos devem assumir para ocupar seus lugares em todos os compartimentos da sociedade, inclusive na dança.

A Inclusão é uma via de mão-dupla. A Sociedade tem que se preparar para receber e as pessoas com deficiências se prepararem para ocuparem seus lugares. Então eu acho que é isso, se o bailarino for aceite por uma outra companhia, por uma companhia que não tem deficientes, ele já tem que estar preparado e aí, o professor tem que ter aquilo como normal. O que acontece hoje, é que ninguém tem um nisso, como uma componente importante na sua formação de base” (Entrevista com o DA).

#### 4.8 Em busca da Profissionalização do GDD

Como já foi esclarecido anteriormente, o grupo é amador. Entretanto, podemos observar em campo, que o profissionalismo do grupo está presente nas posturas e compromissos dos bailarinos com o GDD, o que também se reflecte na logística do espectáculo e forma de trabalhar nos bastidores que são profissionais. A questão essencial está na falta de remuneração dos bailarinos e profissionais que trabalham com o grupo.

Na perspectiva dos bailarinos, há certa impossibilidade de investir no grupo integralmente porque acabam por assumir outros trabalhos por fora para sobreviverem financeiramente. (Actores que apontam este aspecto: A, B, I, J, K, L e M).

Neste contexto, o DA está investindo na profissionalização da companhia através da busca por novos trabalhos remunerados, “Eu acho que umas das coisas que a gente tem feito é investir na profissionalização, cada vez mais a gente faz coisas fora da

Madeira e fora de Portugal, é mais valorizado e dá mais dinheiro”. (DA, grifo nosso).

Em sequência apresentamos os movimentos realizados pelo DA para profissionalizar o grupo.

Num primeiro momento o que a gente pode fazer é começar a pagar todo mundo por projectos, então a cada espectáculo que fazem vão ganhar tanto, ai seria uma pré-profissionalização e acho que para isso a gente já está caminhando, então tivemos uma primeira fase que foi de profissionalização da AAAIDD e acho que estamos bem nisso, e agora vem uma segunda fase que é investir nisso. (Entrevista com o DA).

É, notável o esforço e a dedicação dos membros da AAAIDD, para conseguir o devido reconhecimento e alavancar com o Projecto Dançando com a Diferença, como poderíamos dizer, eles *são guerreiros*, contudo, está presente no relato do DA sobre o desgaste que todo esse processo ocasiona.

Então, me dá muita insatisfação saber das condições que a gente trabalha hoje, que se olhar para trás são óptimas, a gente tem uma sede hoje bonita e bem equipada é isso eu olho para frente vejo o que falta, falta pagar condignamente quem trabalha por este projecto, falta condignamente conseguir pagar e profissionalizar essas pessoas que já trabalham há quase nove anos nisso, falta dar maior estabilidade para todo mundo, enfim falta uma série de coisas”. (Entrevista com o DA).

#### **4.9 Atmosfera de trabalho – Lúdica e de Diversão.**

A esfera lúdica e o aspecto diversão estiveram muito presentes no período antes e pós ensaio do grupo, como técnica de trabalho adoptada pelo coreógrafo Q, assim como, nos relatos dos bailarinos e profissionais e na correlação de teorias, que inclusive indicam a importância das Artes nas comunidades inclusivas (Payne, 2002; Kauffman, 2006; Benjamin, 2008; Barral, 2002, 2007). Por este motivo, achamos relevante destacar neste último item dos temas transversais.

Para Camargo (1998), a actividade permeada por elementos lúdicos pode causar liberdade de acção, proporcionar prazer, ser uma fonte de aprendizado, comunicação, criatividade, entre outros. Na dança o aspecto de diversão e o lúdico podem tornar-se meio de interligação entre os mundos, além disso, conforme aponta Winnicott (1975) estimula o processo de criação do sujeito, “É no brincar e, talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação”. (p.79). As brincadeiras e diversões estão presentes na rotina do GDD, conforme exemplificamos no trecho a seguir

Antes do ensaio, a bailarina E, D e J, estavam a fazer uma brincadeira em forma de improvisação. O bailarino J sempre a disposto a brincar começou a enroscar-se na bailarina E tratava-se de um jogo de improvisação (...). Fiquei impressionada pois o vocabulário de movimentos dos dois eram muito enriquecidos e a atmosfera de trabalho dava-se de forma bem divertida. A outra bailarina também brincou com os dois o que exigia um esforço físico muito maior do bailarino J. Achei interessante que o bailarino conseguia estimulá-las o tempo todo. (diário de campo, 09 de Outubro de 2009, grifo nosso).

Por este viés, averiguamos que as brincadeiras e diversões propiciam a inclusão entre os bailarinos com Trissomia 21 [menores de idade] e bailarinos sem deficiência [maior de idade]. A atmosfera lúdica e de diversão tornou-se um meio capaz de aproximá-los diante de interesses tão distintos. Observamos que esses momentos aconteciam também de acordo com os níveis de interesses e afinidades, i.e., as bailarinas D e E com Trissomia 21, são muito próximas, normalmente brincavam antes ou nas pausas dos ensaios, conforme exposto a seguir.

As bailarinas E e D estavam dispensadas naquele momento do ensaio, então ficaram no canto da sala a brincar. Primeiro começaram-se a abraçar, fiquei a observar o carinho que uma tinha com a outra. Logo depois dos carinhos, começaram a brincar no canto da sala. Estavam a brincar de mãe e filha. A bailarina E era a mãe e a bailarina D, a filha. Na história, a bailarina E era muito autoritária e brigava com a bailarina D. Então, a bailarina D posicionava-se num canto e representava que estava muito chateada com a situação. Ao meu ver, estavam a representar a vida real da bailarina D pois tem passado por alguns problemas familiares. (diário de campo, 19 de Outubro de 2009).



Esse acto de levantar as questões pessoais nas brincadeiras é apontado por Winnicott (1975), “O brincar constitui-se experiência no trabalho clínico o contacto com pessoas que desejam ajuda, que buscam o eu (self) e que estão tentando encontrar-se nos produtos de suas experiência criativas” (p.80). Então, podemos perceber neste caso como as duas bailarinas tem um contacto mais próximo, permitem-se no brincar tentar resolver questões pessoais da bailarina D.

Freire e Schwartz (2006) afirmam que o elemento lúdico atrelado aos aspectos afectivos contribui para a aquisição de habilidades específicas, a privilegiar não só a construção do conhecimento motor e técnico, mas uma dimensão mais afectiva, criativa e humana.

O coreógrafo Q também utilizou como estratégia de trabalho os jogos e brincadeiras afim de conhecer o elenco melhor. Ele emprega o termo *abstract* [abstracto / campo imaginário], como um caminho para trabalhar o encontro com a personagem, “eu trago mais música mais *Abstract*, procuro outros caminhos, depois de trabalhar com o *abstract* é mais fácil dos bailarinos fazerem e entrarem nos personagens”. Ainda complementa.

O Dançando com a Diferença deveria ser uma companhia *full-time*, de trabalhar todo dia, pois eu brincava muito mais e penso que é bom para eles, eles precisam mais de ajuda, de *direction* e para entrar e achar uma personagem, a gente fez muitas coisas (...). (Entrevista com o coreógrafo Q).

O coreógrafo reconhece a importância do grupo manter uma atmosfera alegre e solta frente às dificuldades dos bailarinos com deficiência pois assim, conseguem desenvolver um clima mais leve e, assim o ambiente torna-se mais produtivo, “Eles riem e penso ser muito importante para eles não ficarem muito sério (...) Eles têm que

## Faculdade de Motricidade Humana

### Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva

#### Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Dados

rir um para o outro, não é rir para a pessoa mas rir em grupo. (Transcrição de entrevista com o coreógrafo Q, grifo nosso).

Todo esse caminho traçado pelo GDD, remete-nos a concluir que o aspecto lúdico é mais uma fonte de inclusão frente as diferenças de idade, maturidade e interesses dos componentes. O brincar traz ao grupo uma atmosfera leve e prazenteira permitindo-os desenvolverem um clima de trabalho mais descontraído. Nas entrevistas, averiguamos que os bailarinos reconhecem o ambiente saudável e as relações enriquecedoras consignadas pelas diferenças e presentes na cultura interna do GDD. Conforme apresentado no texto a seguir.

Encanta-me bastante porque é um meio de lazer que nós temos, não é? Por mais que seja um meio de lazer, já é mais que uma família, que a gente conhece uns aos outros todos esses anos. E, é uma coisa muito enriquecida, é uma coisa muito de nos levar, de estar com eles e eles connosco, estão todos em interacção, a amizade, as viagens essas idas todas. É tudo. (Entrevista com o Bailarino J, grifo nosso).

No capítulo V, apresentaremos a conclusão e limitações do estudo cercado de algumas recomendações ao GDD e outras instituições trabalhando nesta área.

## **Capítulo V – Conclusões, Limitações e Recomendações.**

---

Neste capítulo iremos apresentar as conclusões do presente estudo, tendo em conta os resultados e a respectiva discussão, descritas no capítulo anterior. Após as conclusões, serão também apresentadas algumas limitações do estudo e feitas algumas recomendações para futuros estudos a realizar na área da DI.

### **5.1 Conclusões**

Os caminhos traçados pela DI fizeram-nos transpor um terreno pavimentado por muitas certezas e incertezas no contexto artístico da dança. De um lado, marcado por grandes conquistas sociais dos artistas com e sem deficiência e, por outro, indecisões e contrariedades por parte da sociedade contemporânea que apesar de proclamar “tempos de inclusão social” ainda não disseminou caminhos sólidos de acesso, informação e formação [meio académico, espaços formais de dança e nos médias] para a inserção dos bailarinos com deficiência no terreno da dança. Ao nosso ver, trata-se de uma relação dialéctica da exclusão / inclusão social (Sawaia, 2004; Jodelet, 2004) que insistentemente perdura na nossa sociedade.

É relevante comentar que não estamos a negar que existem movimentos efectivos de inserção social da pessoa com deficiência nos espaços da dança, pelo contrário, reconhecemos o crescimento das companhias de DI e trabalhos independentes no cenário mundial. A questão crucial é que esses movimentos surgem, porém de forma pontual por profissionais da dança ou pela união de grupos com a mesma identidade social e política, mas mesmo assim, acabam por ficar muitas vezes isolados [sem apoio

## **Faculdade de Motricidade Humana**

### **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**

#### **Capítulo V – Conclusões, limitações e recomendações**

financeiros do governo ou entidades privadas] e a sofrer resistências por parte de uma parcela da sociedade que não aceita às diferenças.

No que diz respeito ao contexto do GDD, de antemão compreendemos que se trata de uma companhia de dança estável pois estão a manter nesses nove anos praticamente o mesmo elenco, o que facilitou em grande parte ao criador, construir uma cultura interna e desenvolver um método de trabalho com bases inclusivas. Através do estudo longitudinal apercebermo-nos de que o aprendizado com as diferenças foi [e continua a ser] um vector do amadurecimento dos actores deste estudo porque possibilita-lhes a romper constantemente com barreiras de preconceitos, estereótipos e estigmas há cerca da pessoa com deficiência (Golffman, 2008). Com perspectivas optimistas, os bailarinos com deficiência trabalham com ideia de alterar a imagem que a sociedade criou sobre o corpo deficiente como “corpo incapacitado” para corpos potencialmente preparados [corpos qualificados] para transmitir a Arte de dançar. Katz & Greiner (2001) reconhecem que o corpo é uma entidade biológica disseminada de cultura que constrói conhecimentos através de seus diálogos com o mundo, nessa óptica somos co-responsáveis pelas informações que transmitimos aos outros, então é necessário erradicar a imagem de corpo incapaz.

Outra questão que merece destaque, é sobre a fomentação do respeito pela diversidade que possibilita aos bailarinos com e sem deficiência do GDD construir relacionamentos socioafectivos mais consolidados frente às diferenças. Observamos que a convivência entre os bailarinos com deficiência trazem novas referências de superação aos integrantes sem deficiência pois admitem nos discursos apresentados se as pessoas com deficiência são potencialmente capazes de fazer tudo [com as devidas adaptações

## **Faculdade de Motricidade Humana**

### **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**

#### **Capítulo V – Conclusões, limitações e recomendações**

físicas e instrumentais] quem não tem deficiência tem a obrigação de se esforçar para superar limitações física e psicológicas.

Outro ponto interessante, assenta-se no reconhecimento por partes dos integrantes deste estudo, de que a inclusão social também é conquistada por meio do mérito artístico, i.e., o público ao perceber nos médias e espectáculos que os bailarinos com deficiência têm capacidades suficientes para desenvolverem-se no campo artístico, conseguem alterar a representação social sobre a deficiência. Também, obtivemos a compreensão de que bailarinos sem deficiência do GDD, atingem a cada trabalho um nível de experiência corporal plausível, pois estão constantemente a desafiar [processo de adaptação ao trabalho diversificado realizado no grupo] seus corpos a interagir com corpos de diferentes limitações e possibilidades. Todo esse resultado é produto do contacto diversificado de métodos e técnicas apresentados pelo DA, trazidos pelos coreógrafos e professores que são convidados a trabalhar com o grupo. E, neste caminhar, conjuntamente estão a aprimorar-se cada vez mais artisticamente.

Certificamo-nos que o fenómeno da DI conduz a seus praticantes, a um constante repensar das situações, posturas e valores do seu dia-a-dia, portanto sabemos que esse processo não é fácil, pelo contrário é árduo, pois requer uma abertura interna para novas mudanças. Acreditamos que esta prática reflexiva aliada à postura de alteridade (Alves, 2007) abre caminhos mais fáceis para que o praticante de DI amplie sua consciência do que seja uma real inclusão pois ela só é conquistada na insistente vigília dos comportamentos, atitudes e posturas.

Cabe ressaltar que o processo de amadurecimento e transformação pessoal estão sempre em constante evolução, e cada indivíduo tem o seu tempo de despertar, mas

## **Faculdade de Motricidade Humana**

### **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**

#### **Capítulo V – Conclusões, limitações e recomendações**

tivemos a sorte de estarmos a fazer esse estudo, numa fase do grupo em que grande parte dos comportamentos e discursos já se apresentam bem amadurecidos no sentido de estarem abertos à inclusão, aceitação e valorização de experiências diversificadas, pois a essência do GDD já foi enraizada pela maioria dos componentes.

A inclusão pode ser vista pela filosofia de trabalho do DA e os métodos que utiliza para desenvolver as culturas de inclusão conforme vimos nos itens 3.1 e 3.2 que contribuem de certa forma para a consciencialização do que seja a inclusão social da pessoa com deficiência. Também confirmámos nos comportamentos dos bailarinos e profissionais que a atmosfera lúdica e de diversão no interior do grupo se revela como uma das formas de ampliar o relacionamento socioafectivo dos mesmos, assim como, pode torna-se um instrumento para incluir os bailarinos com e sem deficiências.

O movimento de exclusão é pontual no interior do GDD, ou seja está por acontecer frente ao desgaste com uma das bailarinas, trata-se de um mecanismo de auto-exclusão que já se reflecte no campo pessoal e profissional da mesma.

Como já esclarecemos anteriormente no item 2.4 do capítulo IV, a bailarina insiste em focar na deficiência e não nas possibilidades. E, essa situação vem agravar-se mediante ao insucesso do grupo para resgatá-la, já que foram realizadas inúmeras tentativas. Neste caso, esporádico o grupo começou a apresentar algumas posturas de exclusão social, visto que a bailarina em destaque não estava aberta a modificações [a nível de relacionamentos notou-se o isolamento da bailarina] e também, os integrantes passaram a não ter a mesma cumplicidade quando a bailarina está a actuar no conjunto [Observamos este aspecto na estreia do Espectáculo Romeu e Julieta e na entrevista com o DA]. Contudo, sabemos que não tem sido uma tarefa fácil para o grupo lidar com

## **Faculdade de Motricidade Humana**

### **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**

#### **Capítulo V – Conclusões, limitações e recomendações**

certas situações causadas pela bailarina, cabendo à mesma superar suas limitações e reconquistar o grupo. Aachamos que se houver mudança de comportamento por parte da bailarina todo o grupo deverá também voltar a conviver bem com ela.

Outro achado importante e aparentemente contraditório, retrata a percepção de alguns bailarinos sem deficiência sobre os lugares privilegiados dados aos bailarinos com deficiência nos trabalhos do grupo só porque se trata de uma companhia de DI. Este aspecto indica alguma falta de consonância nas percepções de alguns integrantes com o trabalho desenvolvido no grupo pois é objectivo da companhia alcançar o mérito artístico dos profissionais com e sem deficiência, e o DA coloca que a sua ênfase está na dança e, não na deficiência. Em suma, dizer que os lugares estão garantidos é o mesmo que falar que se sentem minimizados por não poder lá estar. Mas são casos esporádicos que não influenciam o desenvolvimento do trabalho e, simplesmente traduzem o que anteriormente dizíamos “cada um tem o seu tempo para consciencializar-se do processo da inclusão e exclusão social”.

Todo este processo é reflexo de um contexto social resistente em relação a inclusão, trata-se de influências sociais negativas e inconscientes. Booth (2002) afirma que a inclusão é um processo sem fim, ou seja, é necessário trabalhar contra as exclusões incessantemente a fim de enfraquecer a exclusão social. E, como os actores pesquisados são membros de uma sociedade estão sujeitos a praticar tanta inclusão como exclusão pois a intensidade para qual lado vão assumir depende da consciencialização crítica do processo.

Esta pesquisa teve como pressuposto que a DI foi criada para incluir pessoas com e sem deficiência por meio da arte de dançar (Benjamin, 2002, 2008; Amoedo,

## **Faculdade de Motricidade Humana**

### **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**

#### **Capítulo V – Conclusões, limitações e recomendações**

2002 & Kauffman, 2006). Só que o convívio social é ainda muito restrito na sociedade como um todo. Seguindo esta linha de pensamento, o fenómeno da DI produz tantas inclusões como exclusões. Inclusão pela oportunidade de crescimento artístico entre os bailarinos com e sem deficiência. E, exclusão por exemplo quando o bailarino sem deficiência sente excluído pelo facto do público voltar seu interesse mais para o bailarino com deficiência. Nesse ponto de vista, os bailarinos sem deficiência sentem-se por vezes desmotivados e excluídos. Em suma, a exclusão pode atingir qualquer dos bailarinos, i.e., é um fenómeno complexo e multifacetado que ronda a todos nós.

A preocupação com a formação dos bailarinos com deficiência também é uma questão levantada por Benjamin e Amoedo (2002) porque ainda a sociedade não os aceita integralmente o livre acesso a companhias de dança. Nesse contexto, achamos que a sociedade tanto é responsável em fomentar espaços de formação, assim como, os mesmos devem ser responsáveis em procurar caminhos para alcançá-los. Alguns movimentos já estão sendo realizados por parte da sociedade com a finalidade de promover formação ao bailarino com deficiência indica Whatley (2007), frente ao Ensino Superior em Dança do Reino Unido estão investindo no desenvolvimento de competências para os alunos de dança com deficiência.

Ao projectamos um olhar histórico da representação social da deficiência no item 1 do capítulo II, a sociedade formula um conjunto de códigos culturais que definem, em cada momento histórico, as regras de uma comunidade. E nós tivemos o objectivo de apresentá-lo porque mostra que um fenómeno existe mas muitas vezes de forma escondida por grande parte da população. Assim é necessário estudá-lo para podermos compreender e identificar como ele actua em cada contexto social.



## **Faculdade de Motricidade Humana**

### **Discursos do Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**

#### **Capítulo V – Conclusões, limitações e recomendações**

O mesmo aspecto também é inerente a dialéctica da exclusão e inclusão social na DI, i.e., quando os profissionais e praticantes da área da dança consciencializam que o termo DI deveria ser modificado para “Dança e ponto final” (Amoedo, 2002) significa um grande avanço pois se estamos em *tempos de inclusão social*, a dança na sua essência e nas suas práticas deveria ser para todos. Então, pudemos verificar no próprio GDD que já existe um avanço nesse sentido porque vem solicitar alterações do termo pela constatação da sua inadequação. Ao nosso ver a DI não pode ser encarada como uma categoria da dança pois o termo inclusão remete que há exclusão então não há mais coerência em manter essa terminologia pois este cenário artístico deve ser valorizado experiências na diversidade cabendo a categoria de profissionais da dança e área afins lutar pelas exclusões incessantemente.

#### **5.2 Limitações do Estudo.**

Em prosseguimento ao que foi concluído, é importante referir as limitações metodológicas e processuais verificadas ao longo da realização deste estudo:

- ✓ Dificuldades de aprofundar mais o estudo, devido a dificuldades logísticas no trabalho de campo.
- ✓ Escassez de estudos nesta área e de companhias de DI em Portugal foi um ponto limitador do estudo, pois não poderíamos obter outros referenciais de pontos de comparação com outras companhias,
- ✓ O DA, sempre muito sobrecarregado com o acúmulo de funções na AAAIDD e no GDD, não dispôs de mais tempo, e apesar da sua boa vontade, não concedeu à pesquisadora acesso ao Projecto Dançando com a Diferença para a análise documental, levando-nos a ampliar o guião de entrevistas para obter mais conhecimento do Histórico do Projecto Dançando.
- ✓ Por dificuldades de espaço e horário, algumas entrevistas foram realizadas em lugares públicos o que dificultou a concentração de alguns entrevistados.
- ✓ Durante o tempo do estudo só acompanhamos a criação de um coreógrafo, ficando mais limitados do que se pudessemos observar a apresentação do GDD

de outros espectáculos, vistos que são obras e experiências coreográficas distintas.

### **5.3 Recomendações**

Com base nas limitações anteriormente referidas, foram elaboradas algumas recomendações de forma a serem utilizadas em estudos futuros relacionadas com esta área de investigação.

- ✓ Estudar um maior número de companhias de DI, dando ao estudo um carácter mais abrangente;
- ✓ Sugerimos mais investigações deste âmbito em outras companhias de DI e ou um estudo comparativo entre Portugal e outros países como Brasil, EUA, Inglaterra, Alemanha, etc;
- ✓ Seguir o trabalho de outros coreógrafos no GDD.

Finalmente, pensamos que apesar das limitações existentes, este estudo constitui um importante contributo para o conhecimento das práticas da dança (praticada por todos) e suas implicações psicossociais e artísticas.

## Referências Bibliográficas

---

- AAAIDD. (2008). *Estatuto da Associação dos Amigos da Arte Inclusiva*. Cartório Notarial do Funchal de Manuel Figueira. Livro 213, fls.89, Ilha da Madeira: Portugal.
- AAAIDD (2009). *Organograma da estrutura funcional da AAAIDD*. Ilha da Madeira, Portugal. Manuscrito do autor (Não Publicado).
- Adorno, T.W.& Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Alves, C. N. (2007). *O Sentido dos Argumentos para a Formação de Coordenadores Pedagógicos: Caminhos para a aproximação entre teoria e prática*. Dissertação de Mestrado em Educação da UFRJ. Orientadora profa. Dout<sup>a</sup> Mônica Pereira dos Santos: Rio de Janeiro, 305 p.
- Albright, A.C. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover & Londres: University Press of New England.
- Amans, D. (2008). *An Introduction to Community Dance Practice*. U.S.A: Palgrave Macmillan.
- Amaral, R. (1998). Ser-se Diferente. *Integrar*. Lisboa: I.E.F.P, 15, 5-8.
- Amoedo, H.(2001). Dança e Diferença: Duas visões. *Dançando com a diferença: a dança Inclusiva*. In: Soter, S. & Pereira, R (Eds) Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade: 19, 181-206.
- Amoedo, H.(2002). *Dança Inclusiva em Contexto Artístico – Análise de Duas Companhias*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Motricidade Humana Universidade Técnica de Lisboa, 159 p.
- Amoedo, H.(2007). *Dançando com as diferenças*. In: Moura, M. & Monteiro, E. (Eds). *Dança em Contextos Educativos*. Lisboa: FMH, p.41-48.
- Amoedo, Henrique. [Entrevistado]. (2008). *A Dança no Meio do Mar*. Território das Artes. Ministério da Cultura e Direcção Geral de Artes, pp.78-79.
- Amoedo, H. (2009a). Beautiful People – Dançando com a Diferença in *Revista Notícias Magazine*, Categoria Dança, Ano 145, Nº 51 379, p.24.
- Amoedo, H. (2009b). Dançando com a Diferença *Revista Porto Bay*, 6, 56-60.
- Andermatt, C. [Entrevistada] & Pires, C. [Entrevistadora]. (2009). Sweet dreams are made of this. In *Revista Notícias Magazine*. Ilha da Madeira, ano 145, 6 de Dezembro.
- André, M.E.D.A. (1995). *Etnografia da prática escolar*. Campinas, S.P: Papirus.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Barnabé, R.(2001). *Dança e Deficiência: proposta de ensino*. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual de Campinas, 115 p.
- Bauer, M.W & Gaskell, G. (2008). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som – Um Manual Prático*. Tradução de Pedrinho a. Guareschi. 7º Ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bellini, Magda. (2001). *Dança e diferença: duas visões. Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões*. In: Soter, Silvia. Pereira, Roberto (Org.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora: 19, 207-222.
- Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance – Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London and New York: Routledge.
- Benjamin, A. (2008). *Meetings with Strangers*. In: An Introduction to Community Dance Practice. London: Palgrave Macmillan, p.99-108.
- Barnabé, R. (2001). *Dança e Deficiência: proposta de ensino*. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual de Campinas, 115 p.
- Birou, Alain. (1982). *Dicionário das Ciências Sociais*. Publicações Dom Quixote: Lisboa.
- Booth, T. & Ainscow, Mel. (2002). *Index para Inclusão: Desenvolvendo a Aprendizagem e a participação na escola*. Trad. Mônica Pereira dos Santos, Versão Português Brasileiro. Produzido pelo LAPEADE, FE-UFRJ.
- Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto Editora: Porto.
- Camargo, L.O.L. (1998). *Educação para o Lazer*; São Paulo: Ed. Moderna, p. 33.
- Cardeal, M (2009). *Ver com as mãos: a ilustração tátil em livros para crianças cegas*. Dissertação de Mestrado da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Orientadora Prof. Dout<sup>a</sup> Maria Lucia Baterzat Duarte. Florianópolis, 140 p.
- Carvalho, F.R. D. (2005a). *A Educação de Crianças com deficiências na Perspectiva da Ecologia Humana – o caso particular das escolas do 1º ciclo dos Olivais*. Tese de Doutorado da Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 557p.
- Carvalho, R.C. (2005b). *Representações Sociais: Dois modelos de Deficiência à leitura de Paradigmas Educacionais*. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil, 208, p.
- Chatfield, S.J. (1999). *Exploration in Dance In Dance Researching – Evolving Modes of Inquiry*. Fraleigh, S.H. & Hanstein, P. University of Pittsburg Press, p. 3-21.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Camargo, L.O.D.L. (1998). *Educação para o Lazer*. São Paulo: Moderna.
- Comunidades Europeias (2007). *Inclusão das Pessoas com Deficiências – Estratégia Comunitária sobre a Igualdade de Oportunidades*. Serviços de Publicações: Itália.
- Correia, F.D.C. (2005). *O sentido Poético da Dança Espontânea entre corpos diferentes*. Dissertação de Mestrado da UFBA. Orientador Prof. Dr. Noberto Pena. Bahia, 296.p.
- Correia, F.D.C. (2007). *Corpo Sitiado..., A comunicação Invisível – Dança, Rodas e Poéticas*. Doutorado em Comunicação e Semiótica da PUC: São Paulo, 140 p.
- Coutinho, C.P. & Chaves, H.J. (2002). *O Estudo de Caso na Investigação em Tecnologia Educativa em Portugal*. *Revista Portuguesa de Educação*, Vol. 15: 001, pp. 221-243. Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Couto, Helena. (2009). *Princípios e Práticas de Dançoterapia: Levantamento e Sistematização de Abordagens Actuais*. Dissertação de Mestrado em Performance Artística – Dança da Faculdade de Motricidade Humana (FMH). Orientadora profa. Dout<sup>a</sup> Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud, Lisboa: Portugal.
- De Luca, T.R. (1999). *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Durkheim, E.(1979a). *As regras do Método Sociológico*. São Paulo: Cia Ed. Nacional.
- Durkheim, E. (1979b). *A Divisão Social do Trabalho I*. São Paulo: Cia Ed. Nacional.
- Durkheim, E. (1979c). *O Suicídio* – São Paulo: Cia Ed. Nacional.
- Espinosa, B. (1988). *Tratado Teológico e Político*. Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda.
- Ferreira, E.L. (2005). *Corpo – Movimento e Deficiência – As formas dos Discursos da/ na dança em cadeiras de rodas e seus processos de significações*. Tese de Doutorado da Unicamp. Orientadora profa. Dout<sup>a</sup> Maria Beatriz R.P. & Eni P. Orland. 268 p.
- Fontes. R.S. (2007). *A Educação Inclusiva no Município de Niterói (RJ): das propostas oficiais às experiências em sala de aula – o desafio da bidocência*. Tese de Doutorado em Educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Orientadora Profa. Dra.Rosana Glat, 210 p.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Fraleigh, S.H. (1999). *Family Resemblance. In Dance Researching – Evolving Modes of Inquiry*. Fraleigh, S.H. & Hanstein, P. University of Pittsburg Press, p. 3-21.
- Freire, M. & Schwartz, G.M. (2006). *Afetividade nas aulas de natação: mediação do Professor*. Lecturas: Educación Física y Deportes, Buenos Aires, 10 (94), p. 23-35.
- Freire, M. & Schwartz, G.M. (2005). *Atividades Lúdicas em meio lúdico: aderência e Motivação à prática regular de atividades físicas*. Lecturas: Educación Física e Deportes, Buenos Aires, 10 (83). p. 12-24.
- Gaio, R. & Porto, E. (2008). Educação Física e Pedagogia do Movimento: *Possibilidades do corpo em diálogo com as diferenças*. In: Ademir De Marco, A. (Eds). Educação Física: cultura e sociedade, Campinas: Papirus, p. 9-24.
- Gehers, A.D.F. (2007). *Lições da Contemporaneidade: a dança e a educação inclusiva* In Dança em Contextos Educativos. Editores: Margarida Moura e Elisabeth Monteiro. Lisboa: FMH edições, p- 35-40. .
- Gil, Antonio C. (1994). *Como elaborar Projectos de pesquisa*. São Paulo: Atlas.
- Glat, R. & Blanco, L.M.V. (2007). *Educação Especial no Contexto da Educação Inclusiva* In ( Org.). Educação Inclusiva: Cultura e Cotidiano Escolar: Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 15 – 35.
- Glat, R et al. (2008). *Educação Inclusiva na Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro: Estudo etnográfico do cotidiano escolar e desenvolvimento de estratégias pedagógicas de ensino aprendizagem para alunos com necessidades educacionais especiais em classes regulares*. Relatório Científico entregue ao CNPq. Rio de Janeiro, 90 p.
- Glat, R. & Plestch, M.D. (2009). O Método de História de Vida em pesquisas de Auto-percepção de Pessoas com Necessidades Educacionais Especiais In *Revista de Educação Especial*. (22) 34, pp.139-154.
- Goffman, Erving. (2008). *Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade Deteriorada*. [tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes] 4ª ed. Rio de Janeiro: LCT.
- Gomes, C. & Gonzalez Rey, F.L. (2008). Psicologia e Inclusão: Aspectos Subjectivos de um Aluno Portador de Deficiência Mental. In *Revista Brasileira de Educação: Especial*: São Paulo, 14 (1), 53-62.
- Gonzalez Rey, F. (2003). *Sujeito e Subjectividade*. São Paulo: Thomson.
- Gonzalez Rey, F.(2004). O Social na psicologia e a psicologia social. São Paulo: Vozes.
- Green, j. & Stinson, S.W. (1999). Postpositivist Research in Dance In *Dance Researching – Evolving Modes of Inquiry*. Fraleigh, S.H. & Hanstein, P. University of Pittsburg Press, p. 3-21.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Greiner, Christine. (2005). *O corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume.
- Griffiths, M. & Clegg, M. (1998). *Cerebral Palsy: problems and practice*. London: Souvenir Press.
- Gil, José: (2004). *Movimento Total – O corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras
- Henriques, P. (2010). Bailarino Invisual em palcos britânicos. *Diário de Notícias*, Ano 134º, categoria Duas Linhas, de 21 de Janeiro, p. 25.
- Herman, A.C.P (2009). *Danceability's Contribution to Mixed-Abilities Dance A survey Analysis*. Dissertação de Mestrado da University Oregon. EUA, 90 p.
- Hills, Peppy. (2003). *It's your Move! An Inclusive Approach to Dance*. Inglaterra: Questions Publishing Company Ltd.
- Jodelet, D. (2001). Representações sociais um domínio em expansão In: Jodelet, D. (Eds). *As representações sociais* Tradução: Lilian Ulup. Rio de Janeiro: Eduerj, pp. 17-44.
- Jodelet, D. (2004). *Os Processos Psicossociais da Exclusão* in *Artimanhas da Exclusão - Análise psicossocial e ética da desigualdade social*: Rio de Janeiro, Vozes, p.53-65.
- Katz, H. & Greiner, C. A (2001). *Natureza cultural do Corpo*. In *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Universidade da Cidade.
- Kauffman, Karen A. (2006). *Inclusive Creative Movement and Dance*. Human Kinetics: University of Montana.
- Krombholz G. (2001). *Wheelchair Dance – Wheelchair Dance Sport*. *Anais do I Simpósio de Dança em Cadeira de Rodas*. Unicamp, Campinas, (1), 15-25.
- Laban, R. (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial.
- Landry, M. (1995). *Note on the concept of problem: A Piagetian perspective, working Paper*, Faculté des Sciencies de L'Administration, Université Laval, Québec.
- Lakatos, E.M & Marconi, M.A. (2001). *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas.
- Leite, F.H.C. (2005). *Contacto Improvisação (contact improvisation) um diálogo na dança*. *Revista Movimento*, Porto Alegre: 11 (2), 89-110.
- Lippmann, W. (1922/1961). *Public Opinion*. Nova York: Free Press.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Macara, A. & Batalha, A. P. (2003). Estudo sobre a relação do público com diferentes géneros de dança. In G. Sanchez et al. (Eds.), *Actas do I Congresso Internacional de Expresión Corporal y Education: Expresión, Creatividad y Movimiento*, Salamanca, Espanha: Amarú Ediciones, pp. 639-645.
- Macara, A. (1999). O papel do centro corporal no discurso do bailarino. In A. P. Batalha & L. Xarez (Eds.) *Actas da Conferência Internacional, Dança: Cursos e Discursos*. Lisboa: F.M.H. Edições, pp. 33-36.
- Macara, A. (1998). Interaction between choreographer and dancer: New possibilities. *Proceedings, Arts on the Edge Conference*. Perth, Australia: Western Australian Academy of Performing Arts, pp.1-7.
- Magalhães, T. M.(1997). *Estudo tridimensional do dano corporal: lesão, função e Situação (sua aplicação médico-legal)*. Porto: [s.n.], Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Medicina do Porto.
- Moscovici, S. (1976). *La psychanalyse, son image et son public*, 2.<sup>a</sup> ed., Paris, Puf.
- Moscovici, S. (1978). *A representação social da psicanálise*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Zahar.
- Moscovici, S. (1981). *On social representation*, in J.P. Forgas Ed). *Social Cognition, Perspectives on Everyday Understanding* Londres, Academic Press, pp. 181-209.
- Moscovici, S. (1988a). Notes towards a description of social representations in *European Journal of Social Psychology*, 18, 211-240.
- Moscovici, S. (1988b). The history and actuality of social representations in U. Flick (Ed). *The Psychology of the Social*, Cambridge University Press, 209-247.
- Moscovici, S. (2000). *Prefácio*. In Guareschi, P. & Jovchelovitch, S. (Eds). *Textos em Representações Sociais*. 6<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 07-16.
- Moscovici, S. (2009). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Tradução Pedrinho A. Guareschi. 6<sup>a</sup> ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Morato, P. (2003). Mais Ética, menos estética. Contributo para uma cultura da Inclusão. *Revista de Educação Especial e Reabilitação*, 10 (1), 7-11.
- Moreira, D.A. (2002). *O Método Fenomenológico na Pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thompson.
- Nanni, D. (2009). *O Ensino da Dança*. São Paulo: Shape.
- Nazareth, J.M. (2004). *Demografia: a ciência da população*. Lisboa: Presença.
- Nunes, S.M. (2005). *Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam*. Ponto de Vista: Florianópolis, 6 /7, 43-56.



**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Novack, Cynthia Jean. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- Ostrower, F. (1990). *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus.
- Oliveira, I.M. (2009). Contributos de um programa baseado na Dançoterapia / Movimento Expressivo no desenvolvimento da Comunicação Não-Verbal – Verbal em crianças e Jovens com PEA. Dissertação de Mestrado em Reabilitação da FMH: Lisboa, 187 p.
- Payne, H. (2002). *Dance Movement & Dance in Groupwork*. Winslow Press, UK.
- Pereira, J.C.R. (2004). *Análise de Dados Qualitativos: Estratégias para as ciências da Saúde, Humanas e Sociais*. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Parra, D.V. (2009). A Dança na Contemporaneidade: um foco em dois centros de Formação. Dissertação de Mestrado em Performance Artística – Dança. Orientadora Profa. Dout<sup>a</sup> Ana Maria Macara de Oliveira. Lisboa: Portugal.
- Plat, A.D. (1999). Revisitando a História quanto à Produção da Deficiência. Cadernos de Educação Especial, (13), 5-20.
- Plestch, M. (2009). Repensando a Inclusão Escolar de Pessoas com Deficiência Mental: diretrizes políticas, currículos e práticas pedagógicas. Tese de Doutorado em Educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Orientadora Profa. Dout<sup>a</sup> Rosana Glat: Rio de Janeiro, 254 p.
- Pereira, L.M & Simões, C. (2005). Temas de Integração Social e Reabilitação – Atitudes Face à Diferença. Edições FMH, Set., ISBN 972-375-121-2, p.7- 30.
- Quivy, R. & Van Campenhoudt, L. V. (1998). Manual de Investigação em Ciências Sociais, 2ª Edição: Lisboa: Grádiva – Publicações Ltda.
- Rocha, D. & Rodrigues, G.M. (2007). A Dança na Escola. In *Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte*, 6 (3), 15-21-
- Roesch, S. M.A. (1996). Projectos de estágio do curso de Administração. São Paulo: Atlas.
- Remenyi et al. (1998), *Doing Research in Business and Management; an Introduction to Process and Method*, London, SAGE
- Roubaud, M.L.S.G. (2001). *Corpo e Imaginário – Representações do Corpo na Dança Independente em Portugal*. Orientadora profa. Dout<sup>a</sup> Ana Paula de Paiva Barta Almeida Batalha. Tese de Doutorado em Dança da FMH, Portugal, 386, p.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Horta, R. [Entrevistado] & Pires, C. [Entrevistadora]. (2009). Sweet dreams are made of this. In *Revista Notícias Magazine*. Ilha da Madeira, ano 145, 6 de Dezembro.
- Santos, M.P.(1999/2000). Desenvolvendo Políticas e Práticas Inclusivas "Sustentáveis": *Uma Revista à Inclusão. Educação em Foco*, 4, 47-56.
- Santos, M.P. (2000). *Educação Inclusiva e a Declaração de Salamanca: consequências ao sistema educacional brasileiro*. Integração, 10, 34-40.
- Santos, M.P. (2002). Educação Inclusiva: Redefinindo a Educação Especial. *Ponto de Vista*, (1) 3 e 4, 103-118.
- Santos, M. P. (2003a). O papel do Ensino Superior na Proposta de uma Educação Inclusiva. *Revista da Faculdade de Educação da UFF*: 7, 78-91.
- Santos, M.P. (2003b). A Formação de Professores no Contexto da Inclusão. In Surdos, *Anais do II Congresso Internacional do INES e VII Seminário Nacional do INES: Surdez e Escolaridade: Desafios e Reflexões*. Rio de Janeiro: MEC/INES, 63-70.
- Santos, M.P & Paulino, M.M (2006). *Inclusão em Educação: Uma Visão geral* in *Inclusão em Educação - Culturas, Políticas e práticas*. Cortez: Rio de Janeiro.
- Santos, M.P. (2009). *Inclusão em Educação: Diferentes interfaces*. Curitiba: CVR.
- Sassaki, R. K. (1995). *Serviço de vida independente e conceito de vida independente*. São Paulo: Prodef.
- Sassaki, R. K. (1997). *Inclusão da Pessoa com deficiência no mercado de trabalho*. São Paulo: Prodef.
- Sassaki, R. K (2000). Implicações do paradigma da inclusão para o emprego de Pessoas com deficiências. In Abranches, C et. al. *Inclusão dá trabalho*. Belo Horizonte: Armazém de idéias, p.83-112.
- Sassaki, R. K (2002a). *Inclusão: construindo uma sociedade para todos*. 4.ed. Rio de Janeiro: WVA.
- Sassaki, R. K (2002b). A escola para a diversidade humana: um novo olhar sobre o papel da educação no século 21. In: Guimarães, T. M. *Educação inclusiva: construindo significados novos para a diversidade*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, p. 15-26.
- Sassaki, R. K. (2003a). *Como chamar as pessoas que têm deficiência?* In *Sociedade Brasileira de Ostomizados*, (1) 1, 8-11.
- Sassaki, R. K. (2003b). *Inclusão no lazer e turismo: em busca da qualidade de Vida*. São Paulo: Áurea.

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Sassaki, Romeu K. (2003c). *A educação inclusiva no Estado de Goiás: relato de uma experiência*. Coordinators Notebook: *A Infância em Debate – Perspectivas Contemporâneas* In Revista da Unesco: Brasília, 1: 33-38.
- Sassaki, Romeu K. (2003d). Terminologia sobre deficiência na era da inclusão. In Vivarta, Veet (Ed). *Mídia e deficiência*. Brasília: Andi/Fundação Banco do Brasil, p. 160-165.
- Sassaki, Romeu K. (2006). *Inclusão Construindo uma sociedade para Todos*. 7ªed. Rio de Janeiro: WVA.
- Sawaia, B. (2004). *As Artimanhas da Exclusão – Análise Psicossocial e Ética da Desigualdade Social*. 5ª Ed. Petrópolis: Vozes.
- Silva, K. R.X. (2008). *Criatividade e Inclusão na Formação de Professores: Representações e Práticas Sociais*. Tese de Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 422, pp.
- Siqueira, D. C. O. (2006). *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados.
- Tajfel, H. (1983). *Grupos humanos e categorias sociais II*. Lisboa: Livros Horizonte
- Tércio, D. (2006). *A imperfeita Matéria*. Jornal Expresso: nº 1745, de 08 de Abril, p. 27.
- Tecklin, J.S. (2002). *Fisioterapia Pediátrica*. Artmed: Porto Alegre.
- Thomas, H. (2003). *The Body, Dance and Cultural Theory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Unesco. (1994). *Declaração de Salamanca e Linha de Ação sobre Necessidades Educativas Especiais*. Brasília: CORDE.
- Veyne, P. (1990). *O império romano*. In: Ariès, P. & Duby, G. (Eds) *História da vida privada: do Império Romano ao ano mil*. 2.<sup>a</sup> ed. Porto: Afrontamento, vol. I.
- Whatley, Sarah. (2007). Dance Disability : The Dancer, the viewer and presumption of difference. *Research in Dance Education*, 8 (1), 5-25.
- Winzer, M. A. (1997). *Disability and society: before the eighteenth century*. In: Barton, Len. *Disability studies reader*. London: Routledge, p. 75-109.
- Winnicott, D.W. (1975). *O brincar & a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Yin, R.K. (2005). *Estudo de Caso – Planejamento e Métodos*. 3º Eds. Porto Alegre: Bookman.

## Referencias Electrónicas:

---

AAAIDD. Acedido em 05 /03/2010 em <http://www.aaaid.com>

American Association on Intellectual and Developmental (AAIDD). Acedido em 15/04/2010 em <http://www.aamr.org>

Amoedo, H. (2000a). Curso de Curta Duração: Dança e Deficiência: Corpo, *a Expressão dos Limites* – Câmara Municipal de Almada, Portugal. Acedido em 13/10/09 em <http://www.cnpq.br/>

Amoedo, H. (2000b). Curso de Curta Duração: Dança e Deficiência – *Corpo a Expressão dos Limites*. DREER: SAC, 2000. Acedido em 13/10/09 em <http://www.cnpq.br/>

Amoedo, H. [Entrevistado] & Rodrigues, C. [Entrevistadora]. (2010). *Dançando com a Diferença no Casa das Artes*. RPT Madeira. Exibido em 12/03/2010 . Acedido em 15/03/2010 em <http://www.aaaid.com/>

Anjali Dance Company. Acedido em 19/02/2010 em <http://www.anjali.co.uk/>

Asociación de Danza Integrada Ruedapiés. Acedido em 15/05/2010 em [http://www.ruedapiés.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6&Itemid=6&lang=es](http://www.ruedapiés.es/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=6&lang=es)

Associação VoArte. Acedido em 15/05/2010 <http://www.voarte.com/>

Axis Dance Company. Acedido em 15/04/2010 em <http://www.axisdance.org/>

BewegGrund . Acedido em 15/04/2010 em <http://www.beweggrund.org/>

Bilderwerfer. Acedido em 15/05/2010 em <http://espanol.danceability.com/enlaces.php>

Blue Eyed Soul Dance Company. Acedido em 15/05/2010 em <http://www.blueeyedsouldance.com/>

CandoCo Dance Company. Acedido em 15/02/2010 em (<http://www.candoco.co.uk>).

Centro de Artes Casa das Mudas. Apresentação. Acedido em 10/10/09 em [http://www.centrodasartes.com/Centro\\_das\\_Artes-2.aspx](http://www.centrodasartes.com/Centro_das_Artes-2.aspx)

Comissão Mundial de Parálisia Cerebral. Acedido em 15/06/2010 em <http://podologia.sapo.pt/5406.html>).

Compañia Danza Mobile. Acedido em 15/02/2010 em <http://www.danzamobile.es/cia/index.php>

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Company de Dança Contemporânea Siobhan Davies*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.siobhandavies.com/>
- Company Magpie Dance*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.magpiedance.org.uk/>
- Company Remix Dance*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.remixdanceproject.co.za>
- Companhia de Dança Contemporânea Siobhan Davies*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.siobhandavies.com/>
- Dancing Wheels Company*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.dancingwheels.org/>
- Danza Sin Limites* . Acedido em 18/02/2010 em <http://www.danzasinlimites.org/>
- Declaração de Caracas* (2002). Acedido em 15/01/2010 em <http://www.saci.org.br/?modulo=akemi&parametro=3585>
- Declaração de Madrid* (2002). Acedido em 15/01/2010 em <http://www.saci.org.br/?modulo=akemi&parametro=2490>
- Declaração de Sapporo* (2002). Acedido em 15/01/2010 em <http://www.saci.org.br/?modulo=akemi&parametro=3431>
- DIN A 13*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.din-a13.de>
- Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação* ( DREER). Secretária Regional de Educação Especial e Reabilitação. Ilha da Madeira, Portugal. Acedido em 13/10/09 em [http://www.madeira-edu.pt/Portals/7/pdf/legislacao/orgânica%20da%20dreer\\_2008%20-%20DRR14-2008-M.pdf](http://www.madeira-edu.pt/Portals/7/pdf/legislacao/orgânica%20da%20dreer_2008%20-%20DRR14-2008-M.pdf).
- DV8 Physical Théâtre*. Acedido em 12/02/2010 em <http://www.dv8.co.uk/>.
- E-Dicionário de Termos Literários*. Acedido em 19/02/2010 em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/alteridade.htm>
- Ekilíbrio Cia. de Dança*. Acedido em 16/2/2010 em <http://www.ekilibrio.art.br/>
- Frontline Dance*. Acedido em 16/2/2010 em <http://www.frontlinedance.org.uk/>
- Fundação Caloustre Gulbenkian*. Acedido em 11/10/09 em <http://www.gulbenkian.pt/index.php?section=65&artId=435>
- Fundação Karin Dom*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.karindom.org/>
- Full Radius Dance*. Acedido em 16/2/2010 em <http://www.fullradiusdance.org/>
- Infinity Dance Theater*. Acedido em 16/2/2010 em <http://www.infinitydance.com/>

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Grupo Dançando com a Diferença*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.aaaid.com/>
- Grupo Gira Dança*. Acedido em 25/05/2010 em <http://www.nominuto.com/vida/cultura/grupo-gira-danca-abre-temporada-do-espetaculo-corpo-estranho-na-casa-da-ribeira/14123/>
- Grupo Mão na Roda*. Acedido em 16/2/2010 em ~ <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/maorod.php>
- Inclusive Dance Company*. Acedido em 16/2/2010 em <http://www.dance-company.no/>
- Indepen-Dance*. Acedido em 16/2/2010 em <http://indepen-dance.org.uk/>
- Instituto Nacional para Jovens cegos do Ministério da solidariedade, da Saúde e da Família (Inja)*. Acedido em 12/01/2009 em Disponível em <http://www.inja.fr/>
- Joint Forces Company*. Acedido em 15/02/2010 em <http://www.danceability.com/>
- karen Peterson and Dancers*. Acedido em 19/02/2010 em <http://www.karenpetersondancers.org/>
- La Compagnie de L'oiseau-Mouche*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.oiseau-mouche.org/>
- Laban Dance Center*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.laban.org>
- Lanter Dance Theatre Company*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.ldtc.org.uk/>
- Lei dos Americanos com Deficiências / ADA*. (1990). "The Americans with Disabilities. Acedido em 12/01/2010 em <http://www.extension.iastate.edu/ofcguide/Section2d.htm#2d1a>
- Light Motion*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.arts.gov/resources/accessibility/rlists/danceresource.html>
- Limites Companhia de Dança*. Acedido em 18/02/2010 em [http://www.galeriamuitoespecial.org.br/artistas\\_detalhes.php?cod=62](http://www.galeriamuitoespecial.org.br/artistas_detalhes.php?cod=62)
- M.A.D Mixed Ability Dance Project*. Acedido em 05/03/2010 em <http://www.britishcouncil.org/creativecollaboration-mixed-ability-dance.htm>
- Method DanceAbility*. Acedido em 15/04/2010 em <http://www.danceability.com/index.php>
- OMS (2006)*. Classificação Internacional de Funcionalidade, Deficiência e Saúde (CIF) Acedido em 15/01/2010 em <http://www.paho.org/portuguese/gov/cd/CD47-15-p.pdf>

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

- Plural Grupo de Dança Contemporânea*. Acedido em 15 /06/2010 em <http://www.fundacaoliga.com>
- Propeller Dance*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.propellerdance.com/>
- Pulsar Companhia de Dança*. Acedido em 15 /06/2010 em <http://www.pulsardanca.art.br/>
- Spiter Dance Company*. Acedido em 15 /06/2010 em <http://www.spitzerdancecompany.org/>
- StopGap Dance Company*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.stopgap.uk.com/>
- Touchdown Dance* . Acedido em 15 /06/2010 em <http://www.touchdowndance.co.uk/graphic/index.html>
- ONU. (1975). Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes (De 09 de Dezembro) Acedido em 04/01/2010 em [http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/dec\\_def.pdf](http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/dec_def.pdf)
- ONU. (1993). *Normas para Equiparação de Oportunidades para Pessoas com Deficiência*. Resolução 48/96 de 20 de Dezembro de 1993. Acedido em 12/01/2010 em [www.fadep.rs.gov.br/uploads/1192466025ONU\\_N48\\_96.doc](http://www.fadep.rs.gov.br/uploads/1192466025ONU_N48_96.doc)
- ONU (2007). *Convenção sobre os Direitos das pessoas com Deficiência*. De 13 de Dezembro de 2006. Acedido em 15/01/2010 em <http://www.bengalalegal.com/convencao.php>
- Roda Viva Cia de Dança*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.ntl.matrix.com.br/rodaviva/html/companhia.htm>
- Scottish Dance Theatre*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.scottishdancetheatre.com/>
- Secretaria Regional de Educação e Cultura*. Direcção Regional de Educação Especial e Reabilitação. *Núcleo de Inclusão pela Arte (NIA)*. Ilha da Madeira, Portugal. Acedido em 13/10/09 em <http://www.madeira-edu.pt/Servi%c3%a7os/DSIPEE/NIA/Historial/tabid/736/language/pt-PT/Default.aspx>.
- UNESCO - Organizações das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Acedido em 08/06/2010 em <http://pt.wikipedia.org>
- UNESCO. (1994). *Declaração de Salamanca sobre o Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais*. Acedido em 14/01/2010 em <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001393/139394por.pdf>

**Faculdade de Motricidade Humana**  
**Discursos dos Processo de Exclusão e Inclusão na Dança Inclusiva**  
**Referências**

*Very Special Art dos USA*. Acedido em 18/02/2010 em <http://www.vsarts.org/x16.xml>  
Very Special

*WHO*. (2001). *The Who Family of International Classifications*. Acedido em 10  
de Fevereiro de 2010 em <http://www.who.int/classifications/icf/en/index.html>

*WHO*. (2005). International Agency for Prevention of Blindness – Vision 2020: The  
The Right to Sight 1999-2005. Acedido em 07/05/2010 em  
[http://www.vision2020.org/documents/publications/v2020\\_therighttosight.pdf](http://www.vision2020.org/documents/publications/v2020_therighttosight.pdf)

**Legislações:**

*Decreto do Presidente da República* nº 72 /2009, no dia 7 de Maio de 2009.

*Lei Orgânica DREER* (2008, de 30 de Junho), Decreto Regulamentar Regional nº 14 /  
2008M. Diário de República, 1ª Série, Nº 124, Cap.1, Art.2º.



## Anexo 1 – Pedido de Autorização da Pesquisa

---

À Direcção  
da AAAIDD

Ex.mos Srs.

Encontro-me neste momento a realizar a Tese do Mestrado em Performance Artística – Dança na Faculdade de Motricidade Humana, no âmbito da Análise dos comportamentos e vivências dos bailarinos e praticante de Dança Inclusiva enquanto intervenção promotora de competências sociais.

Atendendo às indicações que me forneceram esta Associação que acolhe o projecto “Grupo Dançando com a Diferença”, parece ser um local com as características adequadas à realização deste trabalho de investigação, pelo que vejo por este meio solicitar-vos que me seja permitido realizar nesta Associação o referido trabalho de campo que consistirá basicamente no seguinte:

1. Observação da pesquisadora nos períodos de ensaios realizados pelo grupo em torno do novo espectáculo “Romeu e Julieta”, no período de 01 a 25 de Outubro de 2009.
2. Entrevistas com os bailarinos do GDD, (com autorização dos mesmos e se for menor de idade com os responsáveis), em Novembro de 2009 (À marcar).
3. Entrevistas com o coreógrafo convidado antes ou após a estreia do novo espectáculo, em Outubro de 2009.
4. Entrevista com o Director Artístico, Director Técnico e professora de Dança, em Novembro de 2009 (À marcar).

Atenciosamente,

---

Ana Maria Macara de Oliveira  
(Orientadora)

---

Valéria de Assumpção Silva  
(Pesquisadora)

## Anexo 2 – Autorização para realizar a Pesquisa

---

Associação dos Amigos da Arte  
Inclusiva Dançando com a Diferença



À

Faculdade de Motricidade Humana

Lisboa – Portugal

A/C Prof<sup>ª</sup> Doutora Ana Maria Macara de Oliveira

C/C Dr<sup>ª</sup> Valéria de Assumpção Silva

Assunto	N/Ref.:	Data:	S/Ref.:	S/Ref. de:
Realização de Investigação	002-2010	25-01-2010		10/09/2009

Em resposta ao vosso pedido para a realização da investigação da Dra. Valéria Assumpção Silva, no âmbito do seu curso de mestrado, somos a informar que concordamos com a realização da mesma.

Tal documento presta-se a oficialização das acções já desenvolvidas.

Grato pela atenção dispensada, despeço-me com os meus melhores cumprimentos,

  
Henrique Amoedo  
Director Artístico

### Currículo Resumido do Director Artístico do GDD

---

O Director Artístico do GDD nasceu no Bairro da Consolação na Cidade de São Paulo, Brasil. Licenciatura em Educação Física e Desportos (FIG, Garulhos /SP, Brasil:1994). Concluiu a Especialização em Consciência Corporal, na Universidade Federal do Rio Grande Norte (Natal / Brasil: 1996) com a monografia “ Influência da Dança no resgate da Sexualidade das pessoas com Lesão Medular Traumática onde adquiriu bolsa do Capes / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico ([www.cnpq.br](http://www.cnpq.br)). De Out. (1995) a Set. (1999) foi criador e Director Artístico da Roda Viva Cia de Dança (<http://www.ntl.matrix.com.br/rodaviva/site.htm>) em Natal (Rio Grande Norte, Brasil). Neste mesmo período, ganhou o prêmio Bolsa Vitae de Artes, com a pesquisa “ História da Dança em Cadeiras de Rodas no Mundo e suas contribuições ao cenário da Dança Contemporânea (Natal /Brasil, 1998). Promoveu acessoria a Limites Cia de Dança (São Paulo / Brasil: 1999). Em 1999, começou o 2º Mestrado em Performance Artística Dança na Faculdade de Motricidade Humana (FMH, Portugal), período também que começou a ministrar workshops na Ilha da Madeira (Portugal) e iniciou o Projecto Pilto Dançando com a Diferença (Set. 2001/ Atual). Finalizou o Mestrado em Performance Artística – Dança com a defesa da Dissertação “ Dança Inclusiva em Contexto Artístico: Análise de Duas companhias, sob a orientação da Dra. Elisabeth Monteiro Robalo ( 2002, Portugal). Acedido em 07/10/09 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4709928E5>

### Referência Eletrónica:

*Currículo Lactes.* Acedido em 07/10/09 em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4709928E5>.

Ilha da Madeira, Novembro de 2009.

### *Autorização para Entrevista*

Eu, \_\_\_\_\_ Bilhete de Identidade, nº \_\_\_\_\_, autorizo a pesquisadora Valéria de Assumpção, Título de Residência Nº P002110365 a utilizar as informações da entrevista cedido(a) por mim, no dia \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2009, a fim de contribuir na pesquisa de Mestrado em Dança, “Discurso do Processo de Inclusão / Exclusão na Dança Inclusiva – Um estudo de Caso sobre o Grupo Dançando com a Diferença”; a caber a mesma guardar o meu direito de anônimo e utilizar os relatos por mim declarados somente para fins da pesquisa ora supracitada.

\_\_\_\_\_  
Entrevistado (a)

\_\_\_\_\_  
Pesquisadora Valéria de Assumpção Silva

## Anexo 5 – Modelo da Autorização da Entrevista / Menor de idade

---

Ilha da Madeira, Novembro de 2009.

### **Autorização para Entrevista**

Eu, \_\_\_\_\_, Bilhete de Identidade, Nº \_\_\_\_\_, responsável por \_\_\_\_\_, autorizo a entrevista de minha filha, na AAAIDD, a realizar no dia 20 de Novembro de 2009, a fim de contribuir na pesquisa de Mestrado em Dança, da pesquisadora Valéria de Assumpção Silva, Título de Residência Nº P002110365, a caber a mesma guardar o direito ao anônimo de minha filha, utilizar imagem e relatos dos dados na entrevista somente para fins da pesquisa “ Discursos do Processo de Inclusão / Exclusão na Dança Inclusiva – Um estudo de Caso sobre o Grupo Dançando com a Diferença”.

---

Responsável

---

Pesquisadora Valéria de Assumpção Silva

## Protocolo do Estudo de Caso (Yin, 2005).

---

### **1. Introdução ao Estudo de Caso e objectivo do Protocolo.**

Ao escolhermos uma companhia de DI para a realização deste estudo, achamos que seria adequado realizar um estudo de caso (Yin, 2005) do GDD, visto que se enquadra em forma de uma organização conforme recomenda Yin. A estratégia de estudo de caso promove o planeamento e organização das fases da investigação de forma bem estruturada ao investigador por este motivo optamos por esta escolha. Este protocolo tem como objectivo planear os caminhos a serem trilhados neste estudo com a finalidade de que o pesquisador possa explorar, descrever e compreender o fenómeno da DI no interior de um grupo de DI.

### **2. Questões do Estudo:**

Como nosso objectivo estar em compreender o fenómeno da DI no interior do GDD e como se desvelam as culturas de inclusão e método de trabalho do grupo, achamos relevante levantar as seguintes questões:

- ✓ Será que a DI promove a real inclusão social dos bailarinos com deficiência?
- ✓ De que forma o criador e DA da companhia vem a trabalhar nesta direcção? Quais os métodos de trabalho desenvolvidos?
- ✓ Quais são os princípios e valores passados aos bailarinos de forma a promover um grupo de DI?
- ✓ E, os bailarinos como situam-se nesse cenário? Já absorveram a essência do grupo? Como vêm a trabalhar a questão do preconceito no interior da companhia?

### 3. Agenda para realizar o estudo de caso

- Período de preparação: 01 de Julho de 2009 a 20 de Setembro de 2009.
- Visitas ao local da companhia: 27 a 30 de Julho de 2009 (Ilha da Madeira). Nestes dias planeamos conhecer as instalações da companhia assim como o próprio grupo que estava em período de criação do novo espectáculo.
- Entrega do pedido de pesquisa ao DA da companhia.
- Apresentação do relatório do estudo de caso ao DA e discussão da viabilidade do mesmo com o DA.
- Acertos do relatório conforme indicações do DA e entrega do resultado final, em Agosto de 2009.
- Confirmação da entrada no campo para realização da recolha dos dados: 01 de Outubro de 2009 a 23 de Novembro de 2009.

### 4. Revisão do protocolo do Estudo de caso:

Nesta fase, aprofundamos a literatura do estudo a cerca da representação social da deficiência (Moscovici, 2009) e teoria do processo de Exclusão e Inclusão Social (Sawaia, 2004; Jodelet, 2004).

- A revisão bibliográfica foi realizada na biblioteca do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa  
[instituto.ciencias.sociais@ics.ul.pt](mailto:instituto.ciencias.sociais@ics.ul.pt).
- Pesquisamos estudos de casos em periódicos e revistas científicas.

### 5. Lembretes metodológicos:

No que diz respeito aos procedimentos metodológicos, optamos por fazer uma pesquisa qualitativa de Biklen & Bogdan (1994), com abordagem fenomenológica de Moreira (2002) e estratégia de estudo de caso (Yin, 2005). Por este motivo apresentamos alguns lembretes aos pesquisadores para a efectivação correcta na recolha dos dados.

- ✓ A observação participante deverá ser anotada num diário de campo, a conter todas as informações e características dos sujeitos pesquisados, assim como acontecimentos que transcorreram no período de ensaios.

## Anexo 6 – Protocolo do Estudo de Caso

---

- ✓ Diálogos entre o pesquisador e os integrantes do estudo serão consideradas e anotadas no diário de campo, como mais uma fonte de informação.
- ✓ O guião da entrevista será estruturado com base nos objectivos do estudo por isso, o pesquisador deverá estar atento aos acontecimentos durante o período de observação porque mais questões poderão ser levantadas no guião.



## Anexo 7 – Guião de Entrevistas para Bailarinos

<b>Roteiro Semi-estruturado / Bailarinos.</b>
<b>Entrevistados: Bailarinos Integrantes do GDD.</b>
<b>Local: Ilha da Madeira – AAAIDD, Ginásio de São Martinho, Café do Teatro e Madeira Shopping.</b>
<b>Datas das entrevistas: de 30/10/09 a 20/11/09</b>

### Guião da entrevista

- ✚ Formação pessoal e experiência na dança: 1. Tempo na Dança (GDD); 2. Formação pessoal (estilos de dança aprendidos, cursos que fez (locais) e experiências na área da dança inclusiva (workshops e participação em outros grupos); 3. Sensações que a dança promove quando o bailarino está a dançar nos ensaios e nos espectáculos; 4. Limitações pessoais na Dança (técnica e interpretação).
- ✚ Percepção sobre o GDD – e relações estabelecidas: 1. Como chegou ao projecto Dançando com a Diferença; 2. Primeiras experiências no grupo; 3. O que considera mais árduo e mais encantador no trabalho do grupo; 4. Relação com os outros bailarinos (amizades, barreiras pessoais e sociais / de que modo); 5. Como é lidar com o corpo do outro numa cia de perfil inclusivo (como foi a descoberta) e evolução do processo ao longo dos anos; 6. Auxílio aos bailarinos com deficiências nos ensaios (como e exemplos); 7. Enquadramento do bailarino quanto às regras internas estabelecidas pelos directores do GDD (posturas, atitudes, horários de ensaio e dedicação); 8. Impedimentos sociais, económicos, arquitetónicos, que o grupo enfrenta ao longo da sua criação; 9. O que pode destacar como enriquecedor na parceria com as diferenças; 10. Significado de dançar no GDD. 11 No grupo considera mais importante a vertente social ou artística (porque) 12. Crença de que o aspecto terapêutico também acaba a ser trabalhado no GDD (de exemplos); 13. Percepções de que carrega algum preconceito em relação à deficiência. 14. Tipo de trabalho realizado no interior do grupo a fim de preparar o bailarino com deficiência a superar os próprios limites. 15. Nível de convivência social entre os bailarinos (fora do grupo / em que situações); 16. Crença de que o trabalho do grupo está a contribuir para o processo de inclusão social das pessoas com deficiências (exemplos); 17. Sugestões de alguns aspectos que o grupo poderia trabalhar internamente para desenvolver-se mais no campo artístico (coisas que não estão bem que precisam ser melhoradas). 18. Postura de vitimização dos bailarinos com deficiência no grupo (conflitos internos).

## Anexo 7 – Guião de Entrevistas para Bailarinos

---

- ✚ Percepção sobre os directores e coreógrafos: 1. Aspectos trabalhados pelos directores, coreógrafos e professora de Dança que mais contribuem para estruturar um modelo de grupo inclusivo; 2. Relações sociais e afectivas entre bailarinos e directores artísticos e técnicos; bailarinos e coreógrafos; coreógrafos e directores do grupo; 3. Opinião de como estas relações influenciam na produtividade do grupo; 4. Estratégias utilizadas pelos coreógrafos que passaram pelo grupo para promover a participação dos bailarinos com deficiências ( explorou as potencialidades do bailarinos); 5. Contribuição de vários coreógrafos no crescimento do grupo ( acha importante ou não?/ porquê).
- ✚ Percepção sobre o público – aceitação do trabalho: 1. Observações sobre o reconhecimento do trabalho do grupo pelos meios de comunicação e importância para o entrevistado; 2. Percepções sobre o acolhimento do público em relação aos espectáculos apresentados pelo grupo; 3. crença de que o trabalho seja mais ou menos reconhecido pelo facto de integrar pessoas com deficiências ou não.
- ✚ Percepção do processo de criação e interpretação artística: 1. Trabalhos do grupo que tem mais apreciado sobre o ponto de vista artístico (porque); 2. Percepções sobre o nível de interpretação pessoal e do grupo; 3. Nos processos de criação tem conseguido improvisar com facilidade ou achas que necessita de mais laboratórios de movimentos ou aulas para alcançar tal propósito; 4. Satisfação com o nº de aulas que o grupo realiza semanalmente; 5. Crença de que quanto mais se estimular o corpo a pensar (corpo inteligente) maior produtividade terá o bailarino, no acto de criação e expressão ( crença de que o grupo vem a trabalhar neste sentido).
- ✚ Percepção sobre o processo de Inclusão / Exclusão Social: 1. Percepções sobre o processo de discriminação da pessoa com deficiência na sociedade (explicar) 2. Percepções sobre o processo de aceitação social das pessoas com deficiência na Ilha da Madeira ( exemplos 3. Crença de que o trabalho do grupo tem contribuído para a inclusão social das pessoas com deficiências (exemplos); 4. percepções de posturas e atitudes que devemos adoptar para romper com os estigmas (coitado, incapaz, etc..) dados por certas pessoas em relação às pessoas com deficiências; 5. Crença de que a Dança Inclusiva é um reflexo do Processo Exclusão/ Inclusão Social.

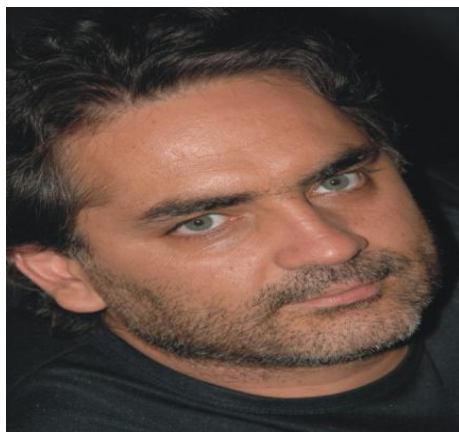
## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---

### Imagens para auxílio das entrevistas com bailarinas com T21

---

**1º e 2º fotos:**



Acedido em 05/10/2009 em <http://www.paralelo33.com/>



Grupo Dançando Com a Diferença Sênior - Ginásio de São Martinho | fotografia: Estúdio Quattro. Acedido em 05/10/2009 em <http://www.paralelo33.com/>

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---

**3º a 9º fotos:**



**Alegria!!!**

Acedido em 05/10/2009 em <http://imagem05.vilamulher.terra.com.br/interacao/original/4569696/alegria-e-remedio-voce-sabia-4569696-2611.jpg>



**Raiva!!!**

Acedido em 05/10/2009 em <http://coisasdestavida.files.wordpress.com/2009/01/raiva.jpg>

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



**Liberdade!!!**

Acedido em 05/10/2009 em  
[http://1.bp.blogspot.com/\\_Pr6priT11zg/S7jemHOuIaI/AAAAAAAAAFI/RLOHWGsiZ1c/s1600/liberdade.](http://1.bp.blogspot.com/_Pr6priT11zg/S7jemHOuIaI/AAAAAAAAAFI/RLOHWGsiZ1c/s1600/liberdade.)



**Tristeza!**

Acedido em 05/10/2009 em  
[http://2.bp.blogspot.com/\\_gPXznRyxgck/SydmQtBewtI/AAAAAAAAAC0/ANLHULt\\_RAO/s400/chorar.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_gPXznRyxgck/SydmQtBewtI/AAAAAAAAAC0/ANLHULt_RAO/s400/chorar.jpg)



## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



**Medo!**

Acedido em 05/10/2009 em <http://gestaodepessoasrh.files.wordpress.com/2009/06/medo.jpg>



**Amor!**

Acedido em 05/10/2009 em <http://umarose.files.wordpress.com/2007/07/amor.jpg>

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



**solidão!**

Acedido em 05/10/2009 em <http://fernandaw.files.wordpress.com/2009/11/tristeza1.jpg>

**10º e 11º fotos**



Grupo Dançando com a Diferença: Grotox | **fotografia: Estúdio Quattro.** Acedido em 05/10/2009 em <http://www.paralelo33.com/>

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



**Espectáculo Menina da Lua do GDD. Foto fotografia: Estúdio Quattro. Acedido em 05/10/2009 em**  
[http://www.aaaid.com/index.php?option=com\\_easygallery&act=categories&cid=14&Itemid=33](http://www.aaaid.com/index.php?option=com_easygallery&act=categories&cid=14&Itemid=33)

**12º foto:**



**Acedido em 05/10/2009 em**  
[http://3.bp.blogspot.com/\\_kwj0X2HmTgI/SCxL5pt6m0I/AAAAAAAAACo/opXzmumcipQ/S430/amiza%20de2%5B1%5D.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_kwj0X2HmTgI/SCxL5pt6m0I/AAAAAAAAACo/opXzmumcipQ/S430/amiza%20de2%5B1%5D.jpg)



## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---

**13º foto:**



Acedido em 05/10/2009 em [http://3.bp.blogspot.com/\\_BEEM-0xDBAg/Sgtb4pIDk-I/AAAAAAAAA3g/cVRTucOnFnA/s400/Cadeirante\\_copy.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_BEEM-0xDBAg/Sgtb4pIDk-I/AAAAAAAAA3g/cVRTucOnFnA/s400/Cadeirante_copy.jpg)

**14º e 15ª fotos:**



Acedido em 05/10/2009 em [http://1.bp.blogspot.com/\\_wnzXr\\_ZAASE/Ssy6ftisUfI/AAAAAAAAALc/PAF59k5m7lk/s320/imagem.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_wnzXr_ZAASE/Ssy6ftisUfI/AAAAAAAAALc/PAF59k5m7lk/s320/imagem.jpg)

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



Espectáculo Apaixonado do GDD. Foto fotografia: Estúdio Quattro. Acedido em 05/10/2009 em [http://www.aaaidd.com/index.php?option=com\\_easygallery&act=photos&cid=5&Itemid=33](http://www.aaaidd.com/index.php?option=com_easygallery&act=photos&cid=5&Itemid=33)

### 16º Foto:



Acedido em 05/10/2009 em <http://www.nazarefm.com/nfm/images/stories/noticiasimg/relogio1.jpg>

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---

### 17º Foto:



Acedido em 05/10/2009 em [http://www.municipio-portodemos.pt/UserFiles/Image/Comunicacao/2010/16\\_05\\_08\\_idoso\\_dancando\\_267x250.jpg](http://www.municipio-portodemos.pt/UserFiles/Image/Comunicacao/2010/16_05_08_idoso_dancando_267x250.jpg)

### 18º e 19º Fotos:



Espectáculo Levanta os braços com Antenas para o céu do GDD. Foto fotografia: Estúdio Quattro.

Acedido em 05/10/2009

em [http://www.aaaidd.com/index.php?option=com\\_easygallery&act=photos&cid=17&Itemid=33](http://www.aaaidd.com/index.php?option=com_easygallery&act=photos&cid=17&Itemid=33)

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



Acedido em 05/10/2009 em

[http://www.overmundo.com.br/uploads/overblog/multiplas/1174447069\\_plateia\\_da\\_festa\\_de\\_encerramento\\_das\\_atividades\\_da\\_caravana\\_10.jpg](http://www.overmundo.com.br/uploads/overblog/multiplas/1174447069_plateia_da_festa_de_encerramento_das_atividades_da_caravana_10.jpg)



## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---

### 20° a 24° Fotos:



Acedido em 05/10/2009 em [http://3.bp.blogspot.com/\\_Vw47InEes5c/SFaBYWJzbl/AAAAAAAAA2w/TCzv5S-5kdE/s320/Porto+do+Muniz100\\_2821.J](http://3.bp.blogspot.com/_Vw47InEes5c/SFaBYWJzbl/AAAAAAAAA2w/TCzv5S-5kdE/s320/Porto+do+Muniz100_2821.J)



Acedido em 05/10/2009 em

<http://www.inf.pucrs.br/~vpetry/projeto2/cadeiradancante.jp>

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



Acedido em 05/10/2009 em <http://rogerioandreolli.sites.uol.com.br/foto1.jpg>



Espectáculo Grótox do GDD. Foto Estúdio Quatro. Acedido em 05/10/2009 em [http://www.centrodasartes.com/Files/Billeder/CentroDasArtes/Espectaculos/Grotox%C2%A9DDiarte\\_grd.jpg](http://www.centrodasartes.com/Files/Billeder/CentroDasArtes/Espectaculos/Grotox%C2%A9DDiarte_grd.jpg)

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---

**25º Foto:**



Acedido em 05/10/2009 em <http://jesustechama.net.br/attachments/Image/cego.gif>

**26º foto:**



Acedido em 05/10/2009 em [http://www.israel-opera.co.il/Eng/Uploads/dbsArticles/cut/F0\\_0244\\_0000\\_Arthur\\_Pita.JPG](http://www.israel-opera.co.il/Eng/Uploads/dbsArticles/cut/F0_0244_0000_Arthur_Pita.JPG)

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---

27º Fotos:



Acedido em 05/10/2009 em <http://gustavosirelli.files.wordpress.com/2009/12/jornais34.gif>

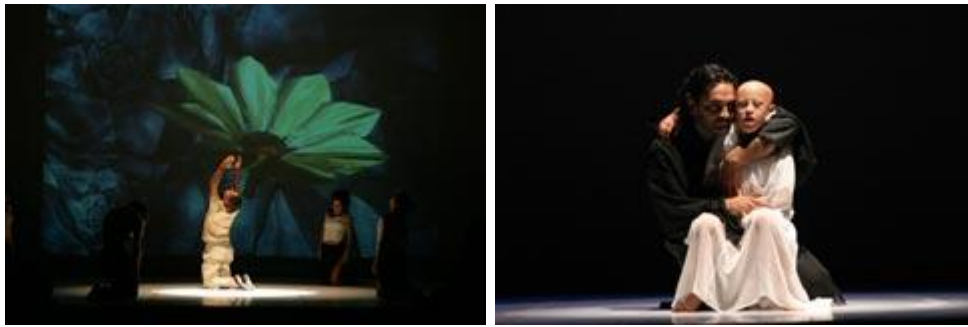
28º a 33º fotos:





## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



Acedido em 05/10/2009 em [http://www.aaaid.com/index.php?option=com\\_easygallery&act=categories&cid=16&Itemid=3](http://www.aaaid.com/index.php?option=com_easygallery&act=categories&cid=16&Itemid=3)

**34º a 37º Fotos:**



Espectáculo Apaixonado do GDD. Foto Estúdio Quatro. Acedido em 05/10/2009 em [http://1.bp.blogspot.com/\\_WzuepFVY6tk/SCrDYyF9HVI/AAAAAAAAAHU/6yl7vytNm0o/s400/foto.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_WzuepFVY6tk/SCrDYyF9HVI/AAAAAAAAAHU/6yl7vytNm0o/s400/foto.jpg)

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



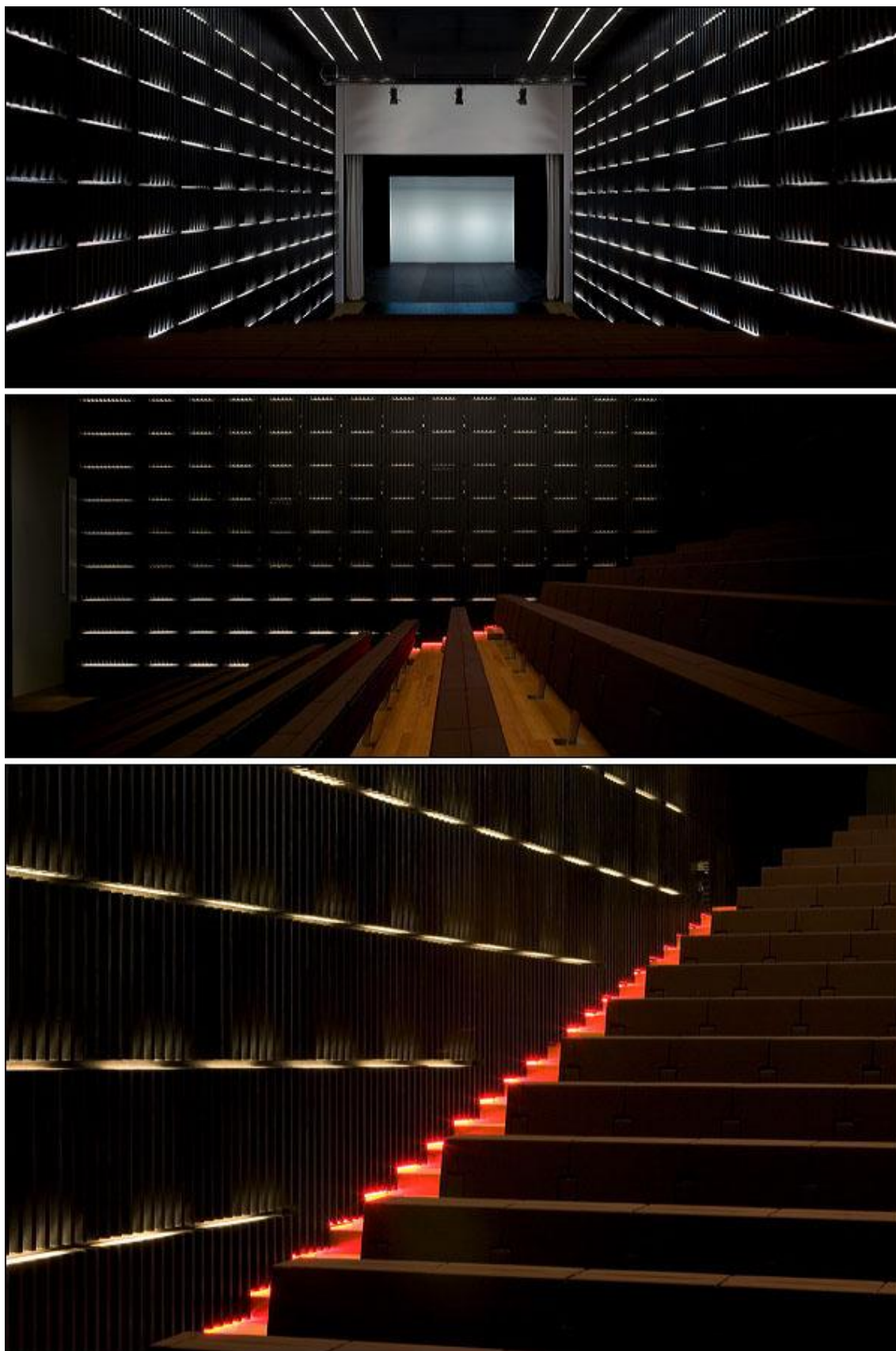
Espectáculo Beautiful People do GDD. Foto Estúdio Quatro.

Acedido em 05/10/2009 em

[http://www.aaaidd.com/index.php?option=com\\_easygallery&act=photos&cid=61&Itemid=3](http://www.aaaidd.com/index.php?option=com_easygallery&act=photos&cid=61&Itemid=3)

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---



Acedido em 05/10/2009 em <http://img248.imageshack.us/i/image08xf5.jpg/>

## Anexo 8 – Imagens para Auxílio da Entrevista com Bailarinas com T21

---







Bailarinas Surdas. Acedido em 05/10/2009 em <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/foto/0,,14459341,00.jp>



## Anexo 9 – Guião da Entrevista do Director Artístico

<b>Roteiro Semi-estruturado</b>
<b>Entrevistado: Director Artístico</b>
<b>Entrevistadora: Valéria de Assumpção Silva</b>
<b>Local: Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – AAAIDD</b>
<b>Data das entrevistas: 23/11/2009</b>
<b>Horário: 11h</b>

### Guião da entrevista:

-  **Formação e experiência profissional:** **1.** Métodos e técnicas de Dança Contemporânea aprendidos ao longo da carreira e que são utilizados nas aulas do GDD **2.** Opinião sobre os aspectos relevantes que devem ser abordados nos cursos de Formação / Workshops em Dança Inclusiva / a fim de angariar mais acções inclusivas aos seus participantes.
-  **Histórico do Projecto Dançando com a Diferença – GDD:** **1.** Objectivo do projecto Dançando com a Diferença; Quais os critérios estabelecidos para a participação dos bailarinos no grupo principal;
-  **Funções na AAAIDD;** Funções enquanto Director Artístico; carga horária de trabalho semanal na AAAIDD; **2.** Tipo de Barreiras (Arquitetónica, social e política) que o projecto vem a enfrentar ao longo da sua criação; **3.** Nível de satisfação pessoal com o projecto Dançando com a Diferença (Sonhos para o projecto). **4.** Alguns desgastes enfrentados na função de director artístico (concepções entre o ideal e o real); **5.** Regras, atitudes e comportamentos estabelecidos pelo director artístico ao GDD; **6.** Panorama actual da AAAIDD – (progressos alcançados). **7.** Explicar porque as vertentes artísticas, sociais e terapêuticas estão enraizadas no projecto (crenças pessoais envolvidas). **8.** Os recursos financeiros que a AAAIDD recebe actualmente são satisfatórios para gerir os projectos, inclusive o GDD, grupo principal (caso seja negativa a resposta, o que tem feito para suprir tais carências).
-  **Identificação com a DI:** **1.** Motivação para trabalhar com a DI (Realização pessoal); **2.** Visão sobre os contributos da DI para seus praticantes; **3.** dificuldades pessoais encontradas na DI, em relação a descoberta do corpo com deficiência; **4.** Tipo de experiência que conseguiu aprender no convívio com as diferenças; **5.** Crença de que a Dança Inclusiva (contexto Nacional e Internacional) vem a ampliar fronteiras no mundo da dança; **6.** Crença de que a Dança Inclusiva é um reflexo do processo de exclusão social (ou seja, ela “existe” porque há um fenómeno de exclusão por trás, os bailarinos com deficiências não são aceites em qualquer cia de Dança); **7.** Acredita que o movimento de reconhecimento do bailarino / artista e com deficiência, seja movido pela própria DI? Ou não? Por quê? **8.** Você vem a falar sobre acabar com o termo Dança Inclusiva, e utilizar somente Dança, Correcto? Mas esse movimento, parte da vontade de acessibilizar a entrada dos bailarino com deficiência em qualquer cia, e claro de ser reconhecido enquanto artista? **9.** Porque se os directores, professores

## Anexo 9 – Guião da Entrevista do Director Artístico

---

e os próprios bailarinos sem deficiência não tiverem preparados para receber os bailarinos com deficiência eles acabaram por excluí-los, pela falta de formação, vontade, preconceito, entre outros.

- ✚ **Processo coreográfico com pessoas com deficiências e sem deficiências:** 1. Como normalmente ocorre o processo de seleção das personagens (como coreógrafo e sobre os coreógrafos convidados); Métodos de trabalho como coreógrafo (fonte de inspiração, organização das ideias e aproveitamento dos bailarinos); 2. Espaço no processo coreográfico para improvisações dos bailarinos com e sem deficiência; 3. Percepção sobre algumas dificuldades dos bailarinos em improvisar – acredita que seja pela carência em laboratórios de movimentos 4. Percepções sobre as dificuldades dos bailarinos com deficiência (baixa de auto-estima, auto-conceito, dificuldades de aprendizagem) e estratégias de ensino para reverter essas dificuldades de forma a levá-los ao desempenho na dança 5. (Enquanto director artístico) Percepções sobre as dificuldades iniciais que os coreógrafos convidados encontram ao coreografar para o GDD, seja devido a pouca ou inexistente experiência na DI ou embates com o nível de amadurecimento profissional do grupo para se enquadrar no estilo do coreógrafo. Como este processo ocorre normalmente? 6. Durante o processo coreográfico identifica quando o bailarino está a corresponder de forma positiva ou negativa ao trabalho; 7. Estratégia utilizada quando o grupo não consegue acompanhar o ritmo de trabalho do coreógrafo; 8. (Director Artístico) Notei nas entrevistas com os bailarinos, que um dos trabalhos mais apreciados pelos bailarinos, no ponto de vista artístico foi o da Clara Andermatt, o que justifica tal apreciação? O que ela tinha de especial que contribuiu muito para o crescimento do grupo?

- ✚ **Regras, atitudes, reacções e soluções encontradas ao longo do trabalho:** 1. Posturas pessoais frente às dificuldades internas do grupo (Flexibilização com os bailarinos e equipe técnica). 2. Nível de sensibilização pessoal frente aos potenciais do grupo. 3. Foi levantando pelos bailarinos nas entrevistas que uma das grandes dificuldades dos bailarinos estava em gerir o pouco tempo de montagem dos espectáculos (a incluir ensaios, etc), e a falta de preparo técnico dos mesmos para enfrentar os diversos estilos dos coreógrafos convidados. Você tem percebido algo a respeito? 4. Também foi questionado, que alguns bailarinos com deficiência, pelo facto de ser uma cia Inclusiva, e haver a necessidade de mostrar a participação deles em cena, já lhes é garantido uma participação, e este facto vem muitas vezes, a inibir o processo de crescimento do próprio bailarino com deficiência, nota-se até uma certa acomodação dos mesmos. O que achas a respeito. 5. Mais um ponto levantado, diz a respeito grandes períodos de pausa da cia, (pode até ser uma semana) que fisicamente, faz com que haja um esforço maior do bailarino no início, e se fosse investido em aulas o grupo estaria mais apto para enfrentar o próximo trabalho mais bem preparado. Concorda ou há a necessidade de fazer essas pausas? Por quê? 6. De uma forma geral, os bailarinos questionaram o pouco investimento em aulas e a falta de vivência com outras modalidades artísticas (exemplo; aulas de teatro, visto que trabalham muito com interpretação). O que pode dizer a respeito.

- ✚ **Impressões sobre o GDD** 1. Postura do grupo profissional ou amadora, disciplina; autonomia dos bailarinos e coesão do grupo, concentração e desempenho nos ensaios e palcos, outras dificuldades encontradas); 2. Tipos de dificuldades mais marcantes

## Anexo 9 – Guião da Entrevista do Director Artístico

---

com os bailarinos com deficiência; 3. Percepções sobre o relacionamento pessoal e profissional dos coreógrafos que passaram pelo grupo (nível de aceitação e produtividade do grupo); 4. Tem percebido que o grupo está satisfeito com a sua gestão. (Exemplos); 5. Relacionamento profissional entre os coreógrafos e o director Artístico; 6. Opinião de que aspectos precisam ser melhorados no GDD a fim de aperfeiçoar o desempenho artístico; 7. Acha mais importante a vertente social ou artística do GDD, ou as duas juntas. 8. O grupo por mais que tenha a vertente artística e social como enfoque, acaba por trabalhar os aspectos terapêuticos, falar a respeito desses momentos; 9. Estratégias utilizadas para contornar as dificuldades dos bailarinos com deficiência e permitir a sua plena participação; 10. Metas para profissionalizar o grupo objectivos traçados para se chegar a profissionalização; 11. Espectáculo (s) que mais contribuiu para o crescimento do grupo / por quê).

✚ **Percepções sobre o processo de criação e interpretação artístico dos bailarinos do GDD:** 1. Contribuições dos bailarinos em geral na obra coreográfica (improvisações); 2. Opinião sobre as vantagens que o GDD tem pelo facto de trabalhar com vários coreógrafos diferentes; 3. É sobre o trabalho do Arthur Pita, você ficou realizado com o resultado final do trabalho, você acha que o grupo cresceu com o trabalho realizado?

✚ **Percepções sobre o processo de Inclusão e exclusão social:** 1. Panorama regional e Nacional sobre o processo de Inclusão social / exclusão social da pessoa com deficiência; 2. Percepções a respeito da utilização da deficiência como instrumento de vitimização (tipo o cego no metrô pedindo dinheiro, e porque é mais fácil, ele conseguir sobreviver da deficiência); 3. Opinião de como podemos reverter o processo de estigmatização das pessoas com deficiência na esfera social (Como o Director /coreógrafo como vem a trabalhar para romper com essas barreiras); 4. Crença de que o grupo tem conseguido alterar a imagem social da pessoa com deficiência, no contexto regional e nacional (De que forma tem percebido este movimento); 5. Percepções sobre o histórico das pessoas excluídas da sociedade (são avaliados com medo, pena ou uma combinação dos dois sentimentos) e há carência de sentimentos de solidariedade. (O que pensa a respeito deste processo e como podemos combatê-lo).


## Anexo 10 – Guião da Entrevista do Director Técnico


<b>Roteiro Semi-estruturado</b>
<b>Entrevistado: Director Técnico</b>
<b>Entrevistadora: Valéria de Assumpção Silva</b>
<b>Local: Associação dos Amigos da Arte Inclusiva – AAAIDD</b>
<b>Data das entrevistas: /11/2009</b>
<b>Horário: 12:30h</b>

- ✚ **Formação e experiência profissional:** 1. Tempo que trabalha com a Dança; 2. Histórico resumido da formação profissional; 3. Métodos e técnicas de Dança Contemporânea aprendidos ao longo da carreira (teoria e prática) e locais; 4. tempo que trabalha com a DI e com o GDD.
- ✚ **Estrutura do Projecto Dançando com a Diferença – GDD:** 1. Funções dentro do projecto Dançando com a Diferença; 2. Na estrutura da AAAIDD, exerce outras funções; carga horária de trabalho semanal na AAAIDD; 3. Tipos de Barreiras (Arquitetónica, económica, social e política) que o projecto vem a enfrentar; 4. Nível de satisfação pessoal com o projecto Dançando com a Diferença (Sonhos para o projecto). 5. Panorama actual da AAAIDD – (progressos alcançados). 7. Explicar porque as vertentes sociais, artísticas e terapêuticas estão enraizadas no projecto (crenças pessoais envolvidas).
- ✚ **Identificação com a DI:** 1. Motivação pessoal para trabalhar com a DI (Realização pessoal); 2. Visão sobre os contributos da DI para seus praticantes (com e sem deficiência / possíveis vantagens e conflitos); 3. dificuldades iniciais encontradas na DI, em relação a descoberta do corpo com deficiência (limitações pessoais e contacto com o outro); 4. Tipo de experiência que conseguiu aprender no convívio com as diferenças; 5. Crença de que a Dança Inclusiva (contexto Nacional e Internacional) vem a ampliar fronteiras no mundo da dança. 6. Crença de que a Dança Inclusiva é um reflexo do processo de exclusão social (explicar o porquê).
- ✚ **Actuação como Director Técnico:** 1. Funções como Director Técnico no GDD; 2. Alguns desgastes enfrentados na função de director Técnico (concepções entre o ideal e o real). Percepções a respeito das vantagens encontradas no trabalho; 3. Os recursos financeiros que a AAAIDD recebe actualmente são satisfatórios para gerir a função de director (caso seja, a resposta seja negativa, o que tem feito para suprir tais carências); 4. Relacionamento afectivo, social e profissional com os bailarinos /equipe da produção; 5. Relacionamento com o Director Artístico. 6. Percepção sobre o nível do trabalho realizado pela equipe técnica (auto-crítica do trabalho / aspectos positivos e negativos); 7. Percepção sobre o nível de satisfação dos bailarinos em relação ao trabalho realizado pela equipe técnica.
- ✚ **Regras, atitudes e comportamentos estabelecidos ao longo do trabalho / receita:** 1. Panorama da filosofia de trabalho do Director Técnico (regras estabelecidas); 2. Posturas pessoal frente às dificuldades internas do grupo (Flexibilização com os bailarinos e equipe técnica). 3 Nível de sensibilização frente aos potenciais do grupo.
- ✚ **Percepções sobre o GDD:** 1. Impressões sobre o GDD (postura do grupo profissional ou amadora (Nível de disciplina do grupo); 2. Coesão do grupo; concentração e desempenho nos ensaios e palcos, outras dificuldades encontradas); 3. Tipos de



dificuldades enfrentadas pelos bailarinos com deficiência (baixa de auto-estima, auto-conceito, dificuldades de aprendizagem) e estratégias utilizadas para reverter essas dificuldades de forma a levá-los ao bom desempenho na dança; 4. Percepções sobre o relacionamento pessoal e profissional dos coreógrafos que passaram pelo grupo (nível de aceitação e produtividade do grupo); 5. Percepções sobre o relacionamento pessoal e profissional entre os bailarinos com e sem deficiências (atritos e potencialidades do grupo); 6. Relacionamento pessoal e profissional entre os coreógrafos que passaram pelo grupo e o director técnico do GDD (Trabalharam em consonância com as propostas idealizadas). 7. Opinião de que aspectos precisam ser melhorados no GDD a fim de aperfeiçoar o desempenho artístico; 8. Resultado final do trabalho com Romeu e Julieta, gostou ou algo ficou a desejar quanto a actuação do coreógrafo ou dos bailarinos; 9. Concepção como director técnico a respeito da relevância da vertente social ou artística do GDD. 10. O grupo por mais que tenha a vertente artística e social como enfoque, acaba por trabalhar os aspectos terapêuticos, falar a respeito de como é este processo no interior do grupo; 11. Que tipo de trabalho vocês vem a realizar no interior do grupo a fim de alterar o preconceito da deficiência que o próprio bailarino com deficiência carrega (exemplos). 12. Crença de que carrega algum tipo de preconceito em relação as pessoas com deficiências. 13. Que tipo de trabalho interno realiza para romper com o preconceito. 14. De que forma vem a perceber a alteração da imagem social por parte do público. Exemplos. 15. Opinião sobre o lugar que o GDD ocupa no panorama da Dança contemporânea portuguesa; 16. Metas para profissionalizar o grupo; 17. Impressões pessoais sobre o nível de evolução do grupo, no decorrer de todos esses anos de convivência.

 **Percepções sobre o processo de criação e interpretação artístico dos bailarinos do GDD:** 1. Percepções sobre o nível de interpretação artístico dos bailarinos com e sem deficiência na obra Romeu e Julieta (correspondeu as suas expectativas); 2. Contribuições dos bailarinos (liberdade para criar trechos da obra) na obra Romeu e Julieta; 3. Opinião sobre as vantagens que o GDD tem pelo facto de trabalhar com vários coreógrafos diferentes; 4. Apreciação do trabalho do GDD sob o ponto de vista artístico (opinião) Qual o trabalho que acredita que mais contribuiu para o seu desenvolvimento artístico.

 **Percepções sobre o processo de Inclusão e exclusão social:** 1. Qual a concepção do processo de Inclusão social e exclusão social da pessoa com deficiência; 2. Percepções de quando os bailarinos se utilizam da deficiência como instrumento de vitimização (inibe o desenvolvimento do bailarino); 3. Opinião de como podemos reverter o processo de estigmatização das pessoas com deficiência em contextos sociais (Como o Director como vem a trabalhar para romper com essas barreiras); 4. Panorama da inclusão social das pessoas com deficiência na Ilha da Madeira; 5. Crença de que o grupo tem conseguido alterar a imagem social da pessoa com deficiência, no contexto nacional (De que forma); 6. Percepções sobre o histórico das pessoas excluídas da sociedade ( são avaliados com medo, pena ou uma combinação dos dois sentimentos) e há carência de sentimentos de solidariedade (O que pensa a respeito deste processo e como podemos combatê-lo).

## Anexo 11 – Guião de Entrevista Prof. Dança do GDD

<b>Roteiro Semi-estruturado</b>
<b>Entrevistado: Professora de Dança</b>
<b>Entrevistadora: Valéria de Assumpção Silva</b>
<b>Local: Associação dos Amigos da Arte Inclusiva - AAAIDD</b>
<b>Data da Entrevista: 18/11/2009</b>
<b>Horário: 20h</b>

### Guião da entrevista:

- ✚ **Formação e experiência profissional:** 1. Tempo que trabalha com a Dança; 2. Histórico resumido da formação profissional; 3. Métodos e técnicas de Dança Contemporânea aprendidos ao longo da carreira (teoria e prática) e locais; 4. tempo que trabalha com a DI e com o GDD.
- ✚ **Identificação com a DI:** 1. Motivação pessoal para trabalhar com a DI (Realização pessoal); 2. Visão sobre os contributos da DI para seus praticantes (com e sem deficiência / possíveis vantagens e conflitos); 3. Dificuldades iniciais encontradas na DI, em relação a descoberta do corpo com deficiência (limitações pessoais e contacto com o outro); 4. Tipo de experiência que conseguiu aprender no convívio com as diferenças; 5. Crença de que a Dança Inclusiva (Contexto Nacional e Internacional) vem a ampliar fronteiras no mundo da dança. 6. Crença de que a Dança Inclusiva é um reflexo do processo de exclusão social (explicar o porquê).
- ✚ **Actuação como Professora de Dança:** 1. Funções dos cargos (objectivos da função); 2. Alguns desgastes enfrentados como professora do GDD (concepções entre o ideal e o real/ condições de trabalho, satisfação pessoal, entre outros). 3. Percepções a respeito das vantagens encontradas no trabalho; 4. Relacionamento afectivo, social e profissional com os bailarinos /equipe da produção; 5. Relacionamento com o Director Artístico. 6. Percepção sobre o nível do trabalho desenvolvido pela equipe técnica (auto-crítica do trabalho / aspectos positivos e negativos); 7. Percepções sobre o nível de satisfação dos bailarinos em relação ao trabalho realizado pela equipe técnica.
- ✚ **Regras, atitudes e comportamentos estabelecidos ao longo do trabalho / receita:** 1. Panorama da filosofia de trabalho como professora de Dança (regras estabelecidas). 2. Postura pessoal frente às dificuldades internas do grupo 3 Nível de sensibilização como professora frente aos potenciais do grupo (exemplos).
- ✚ **Percepções sobre o GDD:** 1. Impressões sobre o GDD (postura do grupo profissional ou amadora (Nível de disciplina do grupo); 2. Coesão do grupo; concentração e desempenho nos ensaios e palcos, outras dificuldades encontradas); 3. Tipos de dificuldades enfrentadas pelos bailarinos com deficiência (baixa de auto-estima, auto-conceito, dificuldades de aprendizagem) e estratégias utilizadas para reverter essas dificuldades de forma a levá-los ao bom desempenho na dança; 4. Percepções sobre o relacionamento pessoal e profissional dos coreógrafos que passaram pelo grupo (nível de aceitação e produtividade do grupo); 5. Percepções sobre o relacionamento pessoal e profissional entre os bailarinos com e sem deficiências ( atritos e potencialidades do

grupo); 6. Relacionamento pessoal e profissional entre os coreógrafos que passaram pelo grupo e o director técnico do GDD (Trabalharam em consonância com as propostas idealizadas). 7. Opinião de que aspectos precisam ser melhorados no GDD a fim de aperfeiçoar o desempenho artístico; 8. Resultado final do trabalho com Romeu e Julieta, gostou ou algo ficou a desejar quanto a actuação do coreógrafo ou dos bailarinos; 9. Concepção como professora de Dança a respeito da relevância da vertente social ou artística do GDD. 10. O grupo por mais que tenha a vertente artística e social como enfoque, acaba por trabalhar os aspectos terapêuticos, falar a respeito de como é este processo no interior do grupo; 11. Que tipo de trabalho vocês vem a realizar no interior do grupo a fim de alterar o preconceito da deficiência que o próprio bailarino com deficiência carrega (exemplos). 12. Crença de que carrega algum tipo de preconceito em relação às pessoas com deficiências. 13. Que tipo de trabalho interno realiza para romper com o preconceito. 14. De que forma vem a perceber a alteração da imagem social da deficiência por parte do público. Exemplos. 15. Opinião sobre o lugar que o GDD ocupa no panorama da Dança contemporânea portuguesa; 16. Metas para profissionalizar o grupo; 17. Impressões pessoais sobre o nível de evolução do grupo, no decorrer de todos esses anos de convivência.

✚ **Percepções sobre o processo de criação e interpretação artístico dos bailarinos do GDD:** 1. Percepções sobre o nível de interpretação artístico dos bailarinos com e sem deficiência na obra Romeu e Julieta (correspondeu as suas expectativas); 2. Contribuições dos bailarinos (liberdade para criar trechos da obra) na obra Romeu e Julieta; 3. Opinião sobre as vantagens que o GDD tem pelo facto de trabalhar com vários coreógrafos diferentes; 4. Apreciação do trabalho do GDD sob o ponto de vista artístico (opinião) Qual o trabalho que acredita que mais contribuiu para o seu desenvolvimento artístico;

✚ **Percepções sobre o processo de Inclusão e exclusão social:** 1. Qual a concepção do processo de Inclusão social e exclusão social da pessoa com deficiência; 2. Percepções de quando os bailarinos se utilizam da deficiência como instrumento de vitimização (inibe o desenvolvimento do bailarino); 3. Opinião de como podemos reverter o processo de estigmatização das pessoas com deficiência em contextos sociais (Como o Director como vem a trabalhar para romper com essas barreiras); 4. Panorama da inclusão social das pessoas com deficiência na Ilha da Madeira; 5. Crença de que o grupo tem conseguido alterar a imagem social da pessoa com deficiência, no contexto nacional (De que forma); 6. Percepções sobre o histórico das pessoas excluídas da sociedade (são avaliados com medo, pena ou uma combinação dos dois sentimentos) e há carência de sentimentos de solidariedade. (O que pensa a respeito deste processo e como podemos combatê-lo).

## Anexo 12 – Guião de Entrevista do Coreógrafo

<b>Roteiro Semi-estruturado</b>
<b>Entrevistado: Coreógrafo</b>
<b>Entrevistadora: Valéria de Assumpção Silva</b>
<b>Local: Hotel na Orla do Funchal</b>
<b>Data da Entrevista: 21/10/2009</b>
<b>Horário: 10h</b>

### Guião da entrevista:

- ✚ **Formação e experiência profissional:** Tempo na Dança; Métodos e técnicas de Dança aprendidos ao longo da carreira (teoria e prática); Locais que já actuou como coreógrafo; Estrutura básica oferecida nos cursos de Formação / Workshops em Dança Inclusiva.
- ✚ **Identificação com a DI:** Motivação para trabalhar com a DI (Realização Pessoal); visão sobre os contributos da DI para seus praticantes; dificuldades iniciais encontradas na DI, em relação a descoberta do corpo com deficiência; tipo de experiência que conseguiu aprender no convívio com as diferenças; crença de que a Dança Inclusiva amplia fronteiras no mundo da dança
- ✚ **Processo coreográfico com pessoas com deficiências e sem deficiências:** Estratégias utilizadas para coreografar para as diferenças; Espaço no processo coreográfico para improvisações dos bailarinos com e sem deficiência; Postura adoptada pelo coreógrafo quando os bailarinos com e sem deficiência se entregam as dificuldades ou superam as dificuldades; Dificuldades dos bailarinos com deficiência (baixa de auto-estima, auto-conceito, dificuldades de aprendizagem) e estratégias de ensino para reverter essas dificuldades de forma a levá-los ao desempenho na dança; regras e atitudes estabelecidos pelo coreógrafo durante o processo coreográfico; Que estratégias são utilizadas quando o grupo não consegue acompanhar o ritmo de trabalho do coreógrafo;
- ✚ **Regras, atitudes e comportamentos estabelecidos ao longo do trabalho / receita:** Filosofia de trabalho do coreógrafo em cias de Dança Inclusiva.
- ✚ **Percepções sobre o GDD:** Impressões sobre o GDD (postura do grupo, disciplina do grupo; dificuldades encontradas; percepções pessoais do grupo); Dificuldades mais marcantes com os bailarinos com deficiência; Percepções sobre a coesão, concentração e desempenho do GDD; Percepções sobre o relacionamento pessoal e profissional do coreógrafo com o GDD; percepções sobre o relacionamento pessoal e profissional entre os bailarinos com e sem deficiências ( atritos e potencialidades do grupo); percepções sobre a actuação dos directores no desenvolvimento do grupo; relacionamento pessoal e profissional entre o coreógrafo e os directores do GDD (Trabalharam em consonância com as propostas do coreógrafo). Opinião de que aspectos precisam

## Anexo 12 – Guião de Entrevista do Coreógrafo

---

ser melhorados no GDD para melhorar o desenvolvimento artístico; Resultado final do trabalho com o GDD, realização, satisfação, ou algo ficou a desejar com o grupo.

✚ **Percepções sobre o processo de criação e interpretação artístico dos bailarinos do GDD:** Percepções sobre o nível de interpretação artístico dos bailarinos na obra Romeu e Julieta (correspondeu as expectativas); Crença que os bailarinos com deficiência conseguiram se entregar de “corpo e alma” ao processo de criação da obra Romeu e Julieta (nível de sensibilização dos bailarinos); E dos bailarinos sem deficiência; Contribuições dos bailarinos em geral na obra coreográfica (improvisações); Opinião sobre as vantagens que o GDD tem pelo facto de trabalhar com vários coreógrafos diferentes; Apreciação do trabalho do GDD sob o ponto de vista artístico (opinião); na concepção do coreógrafo acha mais importante a vertente social ou artística do GDD. Opinião sobre o lugar que o GDD ocupa no panorama da Dança contemporânea portuguesa.

✚ **Percepções sobre o processo de Inclusão e exclusão social:** Qual a concepção do processo de Inclusão social e exclusão social da pessoa com deficiência; Percepções de quando os bailarinos se utilizam da deficiência como instrumento de vitimização (inibe o desenvolvimento do bailarino ou não atrapalha em nada) Opinião de como podemos reverter o processo de estigmatização das pessoas com deficiência em contextos sociais; Como o coreógrafo vem a trabalhar para romper com essas barreiras; panorama da inclusão social das pessoas com deficiência na Ilha da Madeira e Crença de que o grupo tem conseguido alterar a imagem social da pessoa com deficiência, no contexto nacional.

## ANEXO 13 – Trechos das Entrevistas

---

Neste anexo, estamos a apresentar alguns trechos das entrevistas realizadas com os integrantes deste estudo, com a intenção de acessibilizar o público aos diferentes discursos apresentados nesta pesquisa.

“O que tenho de experiência adquirir no dançando com a diferença, com coreógrafos, workshops com danças históricas, fiz workshop de dança clássica no conservatório, mas a nível de formação”. (Entrevista com o Bailarino A).

“O coreógrafo Q (muita excitação ao ver a foto do coreógrafo). Gosto muito de trabalhar com o coreógrafo Q. Ele fez o Sangue (relato da parte da coreografia que dançou no Romeu e Julieta). Gostei muito de dançar. Gosto do seu personagem? Eu fiz as pernas. Como foi para você? Sentiu bem? Sim. Ficou nervosa? Não” (Entrevista com a Bailarina C).

“Eu achei bom amigo, bom professor, era lindo, é mágico, eu vou morrer de saudades, eu gostei muito” (Entrevista com a Bailarina D).

“Tivemos ter que explorar porque no meio dos corpos uma via importante não é a deficiência, claro que nós lidamos com pessoas com e sem deficiência e no meu ver, eu como deficiente motora, claro que dei a conhecer o meu corpo e quis explorar outros corpos, mas não achei uma barreira difícil. Nós estávamos ali todos pelo mesmo objectivo, nos queríamos dançar, queríamos estar ali” (Entrevista com a Bailarina F).

“Eu nos toques dos corpos é muito bom, para eu bem sentir o corpo e gosto de trabalhar dessa maneira, é muito bom porque sinto muito pelas aulas que a gente faz, se faço com alguém, é muito prazeroso sentir o corpo do outro. E, muito bom, não sei explicar bem, eu faço bem e sinto bem com o toque do outro” (Entrevista com o Bailarino G).

“Eu acho que tem sido bom, tem dia que o DA está bravo e todo mundo entende é isso, acho que não tem muita essa barreira é claro se alguém está pisando na bola, ele fala, é do seu jeito. Mas, eu acho como este trabalho já está a muito tempo, não sei, ele não precisa falar muito, as pessoas já conhecem pelo olhar, pelo jeito dele, já sabem o que ele quer. Isso facilita” (Entrevista com o Bailarino H).

“E, realmente em termos de espectáculo me preocupo imensamente com a técnica, tento estar o mais correcto possível, uma vez que tenho muitos amigos bailarinos, alguma cultura da dança e gosto também, na medida que sou exigente comigo próprio. A expressão é toda uma envolvimento é sentir o que estar a fazer, a música, com quem estamos a dançar, e acaba por surgir e penso que em mim, surge naturalmente conforme as intenções que me são pedidas, às vezes podem pedir algo mais romantico ou mais agressivo, é claro que é nos dado uma intenção” (Entrevista com o Bailarino I).

## ANEXO 13 – Trechos das Entrevistas

---

“Não é nada fácil manter o grupo, oh, pá, a gente tá sempre ligado dentro disso, a nível de espaço, é muito bom, aonde estamos é muita bem” (Entrevista com o Bailarino J).

“Estamos sempre a aprender e tem os novos coreógrafos que estamos sempre a aprender, nunca sabemos tudo. Em relação ao grupo é a mesma coisa, não posso falar por ninguém mas estamos em constante evolução” (Entrevista com a Bailarina L).

“Em relação ao grupo é a mesma coisa, não posso falar por ninguém mas estamos em constante evolução. Da mesma maneira também acontece que ele dá mais ênfase as pessoas sem deficiência porque tem pessoas com deficiências com energia diferentes, então ele tenta valorizar as pessoas sem deficiência mas pessoas como estão ali, acabam dar um certo glamour a coreógrafia, tudo é discutido tem o propósito não é feito assim” (Entrevista com a Bailarina M).

“Sim, a minha parte é com a DI, para mim a DI, é dança, não me interessa se eles são ou não são deficientes, ter ou não ter deficiência junto dos outros é tentar dançar com eles. Tanto eu acho que o termo DI é mesmo para a inclusão deles, mas que eu acho que a gente tem que começar a cortar essa barreira, é dança e ponto” (Entrevista com o DT).

“A companhia não é deles, a companhia é inclusiva, na companhia é importante e temos que mostrar os dois lados. Para mim, tem que mostrar o que a bailarina B pode fazer, é importante mostrar isso tudo, que ela pode sentar na cadeira e fazer isso tudo, entrar no seu personagem. Depois de usar a cadeira, usar uma coisa para o personagem e quando a bailarina F faz pois é verdade, eu penso que teatro é assim, depois temos uma coisa forte que é mostrar o que é que os bailarinos que não têm deficiência têm que puxar por eles” (Entrevista com o Coreógrafo).

“Há muitos dos movimentos que são tentativas e são erros, há um monte de repetição mas ao mesmo tempo eu fico sempre muito apreensivo, eu fico muito atento porque quero sempre corresponder as expectativas do movimento que é pretendido e da expectativa do coreógrafo. Mas claro que nas aulas é sempre muito mais descontraído, não é! Portanto, há um misto de sensações e também às vezes, uma certa frustração porque se não estou conseguir fazer o que me é pedido, há momentos de desânimo” (Entrevista com o Bailarino A).

“Não, a nível de espaço é ótimo, penso que há companhias melhores se calhar tem tantas condições que nós temos, e para mim o que era ótimo era só viver disto, só fazer isto, e é lógico que para fazer isto e além do mais tem outras coisas para antes tentar. Mas nós estamos a parte porque normalmente o DA faz questão de nos mostrar os gastos e nós sabemos que tudo que entra sai, e não há hipótese de ser de outra forma” (Entrevista com a Bailarina K).

“Eu acho que umas das coisas que a gente tem feito é investir na profissionalização, cada vez mais a gente faz coisas fora da Madeira e fora de Portugal, é mais valorizado e dá mais dinheiro” (Entrevista com o DA).



## ANEXO 13 – Trechos das Entrevistas

Quadro nº 5 - Apresentações do GDD fora da Ilha Madeira (Março de 2010). Documento cedido pela AAAIDD.

Grupo Dançando com a Diferença Apresentações fora da Ilha da Madeira		
Data	Local	Evento
18/11/2002	Teatro Sesi Minas - Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil	I Festival Internacional de Artes sem Barreiras
07/06/2003	Teatro Municipal Diogo Bernardes - Ponte de Lima – Portugal	Criarte 2003
08/06/2003	Teatro Municipal Sá de Miranda - Viana do Castelo – Portugal	VIII FestEixo
24/10/2003	Auditório Municipal de Gondomar - Gondomar – Portugal	V Festival Extremus
29/11/2003	Exponor Centro de Congressos - Porto – Portugal	Gala de Encerramento do Ano Europeu da Pessoa com Deficiência
06/12/2003	Centro Cultural e de Congressos de Angra do Heroísmo – Terceira – Açores – Portugal	Encerramento do Ano Europeu da Pessoa com Deficiência
01/04/2005	Pavilhão de Exposições - Moita – Portugal	I Feira das Capacidades
23 a 25/05/2005	Centro Cultural e de Congressos - Porto Santo (*)	Encerramento do Projecto Alpizpa / DREER
30/03/2006	Teatro Maria Matos – Lisboa – Portugal	Espectáculos de Reabertura do Teatro
28/09/2006	Théâtre Montansier – Versailles – França	Festival Européen Théâtre & Handicap - 4ème Édition
17/11/2006	Teatro Camões – Lisboa – Portugal	Ciclo Como Tu e Eu
29/03/2007	Hangar B9 - Liège – Bélgica	Creahm International Performing Arts Festival 2007
27/09/2007	Palácio da Cultura Melz - Moscovo – Rússia	Festival de Teatro Especial “Proteatro”
03/12/2007	Teatro Municipal Sá de Miranda – Viana do Castelo	Dia Internacional da Pessoa com Deficiência
08/06/2008	Hotel VIP Art's Parque das Nações – Lisboa – Portugal	19ª Conferência Internacional sobre Spina Bífida e Hidrocefalia
03/10/2008	Teatro Garcia de Resende – Évora	III Festival de Expressões “Confrontos”
09/04/2009	Casa da Música – Porto	Ao Alcance de Todos 2009 / Música, Novas Tecnologias e Necessidades Especiais
28/04/2009	Lantaren/Venster – Roterdão – Holanda	V.A.T. International Theaterfestival
6 e 7/11/2009	Teatro Camões / Lisboa	Companhia Nacional do Bailado
26 /03 /2010	Istambul	Festival Çilgin Sanat